


R ESERVED
FOR
R EFERENCE
NOT TO BE TAKEN
FROM THE LIBRARY



Siglo 18 año 1742



DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE

PAR J. J. ROUSSEAU

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

TOME II.



A AMSTERDAM
Chez MARC MICHEL REY
MDCCLXXII

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.



N.

NATUREL. *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens. 1°. Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances ; qu'elle est produite par les Cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, est la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui où l'on emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure ; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes essentielles ne

portant ni Dièses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre : tels sont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*, *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modulations si serrées que, de quelque maniere qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, sans égard au Ton où l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NETE. *s. f.* C'étoit dans la Musique Grecque la quatrieme Corde ou la plus aigue de chacun des trois Tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisieme Tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le Tétracorde Synneménon, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Synneménon.*

Ce troisieme Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'Intervalle d'un *Ton*, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Diézeugménon.*

Enfin le quatrieme Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, sa *Nete* s'appelloit aussi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre : la quatrieme Corde du premier étant toujours la premiere du second, s'appelloit Hypate-Méson, & la quatrieme Corde du second formant le milieu du systême, s'appelloit Mèse.

Nete, dit Boëce, *quasi neate, id est, inferior ;* car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME. *s. f.* Terme de Plaint-Chant. La *Neume* est une espece de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de Sons & sans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de Saint Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des Chants confus de jubilation. » Car » à qui convient une telle jubilation sans paro- » les, si ce n'est à l'Etre ineffable ? & com- » ment célébrer cet Etre ineffable, lorsqu'on » ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses » transports qui les exprime, si ce n'est des » Sons inarticulés » ?

NEUVIEME. *s. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvieme*, parcequ'il faut former neuf Sons consécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *Neuvieme* est majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle est la Replique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un Accord par supposition, qui s'appelle Accord de *Neuvieme*, pour le distinguer de l'Accord de Seconde, qui se prépare, s'accompagne & se sauve différemment. L'Accord de *Neuvieme* est formé par un Son mis à la Basse, une Tierce au-dessous de l'Accord de Septieme ; ce qui fait que la Septieme elle-même fait *Neuvieme* sur ce nouveau Son. La *Neuvieme* s'accompagne, par conséquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de septieme. La quatrieme Note du Ton est généralement celle sur laquelle cet Accord convient le mieux ; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens Harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvieme* ; la Partie qui fait la *Neuvieme* doit syncoper, & sauve cette *Neuvieme* comme une Septieme en descendant Diatoniquement d'un Degré sur l'octave, si la Basse reste en place, ou sur la Tierce, si la Basse descend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord sensible sur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvieme* &

prend celui de Quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN. *adj.* Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractère champêtre & paſtoral, convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés, en allant rendre hommage à l'Enfant Jeſus dans la Crêche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la Corde entiere. Par exemple, ſi de deux Cordes dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entiere, mais par l'Uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets, ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & où la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire ſonner une autre Corde

plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'Unisson de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune; alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle, & faire résonner la Corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie d'une maniere très-sensible, en mettant sur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* rester en place. (Voyez *Pl. M. fig. 6.*)

NOIRE. *s. f.* Note de Musique qui se fait ainsi ou ainsi, & qui vaud deux croches ou la

moitié d'une Blanche. Dans nos anciennnes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de *Noires*, *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernieres especes sont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOME. *s. m.* Tout Chant déterminé par des regles qn'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination: 1°. ou de certains peuples; *Nome* Eolien, *Nome* Lydien· 2°. ou de la nature du Rhythme; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque: 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymnestan: 4°. ou de leurs sujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique: 5°. ou enfin de leur Mode; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui se chantoient sur deux Modes; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur & qui se chantoit sur trois Modes, savoir le Dorien, le Phrygien & le Lydyen. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE. *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de style Musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Appollon Dieu des

Vers & des Chanſons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient conſacrés. (Voyez MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES. *ſ. f.* Signes ou caracteres dont on ſe ſert pour noter, c'eſt-à-dire, pour écrire la Muſique.

Les Grecs ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Muſique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand ſyſtême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de ſeize Sons, il ſembleroit que l'Alphabet devoit être plus que ſuffiſant pour les exprimer; puiſque leur Muſique n'étant autre choſe que leur Poëſie notée, le Rhythme étoit ſuffiſamment déterminé par le mètre, ſans qu'il fût beſoin pour cela de valeurs abſolues & de ſignes propres à la Muſique : car, bien que par ſurabondance ils euſſent auſſi des caracteres pour marquer les divers pieds, il eſt certain que la Muſique vocale n'en avoit aucun beſoin, & la Muſique inſtrumentale n'étant qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens, n'en avoit pas beſoin non plus, lorſque les paroles étoient écrites, ou que le Symphoniſte les ſavoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité

& tantôt au milieu du troisieme Tétracorde selon le lieu ou se faisoit la disjonction, (voyez ce mot) on donnoit à chacun de ces Sons des noms ou des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit, par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troisiemement que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes, une Tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire; enfin que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens selon le dénombrement d'Alypius, (Voyez MODE) il fallut approprier des caracteres à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres, Π, Π, ⊏, Γ, Π, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances,

on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes* : nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractere qui marque la Proslambanomene du Mode Lydien, marque la Parhypate - Méson du Mode Hypo-Iastien, l'Hypate-Méson de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iastien, & l'Hpate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois aussi la *Note* change, quoique le Son reste le même ; comme, par exemple, la Proslambanomene de l'Hyppo-Phrygien, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même signe dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus usité ; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage ; & la Musique des Grecs n'étant plus en usage, cette Table suffit

aussi pour désabuser le Public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue que cette Musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire: mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, noterent aussi la Musique avec les lettres de leur Alphabet, retrancherent beaucoup de cette quantité de *Notes*, le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs Modes n'étant plus en usage. Il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire Evêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, réduisit encore ces quinze *Notes* aux sept premieres lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzieme siecle un Bénédictin d'Arezzo nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes paralleles, à chacune desquelles une lettre servoit de Clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin,

ces lignes & ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes* voyez SOLFIER.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre usage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & breves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le plain-Chant des Catholiques jusqu'à ce jour ; & la Musique des Pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore ; puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage, les Longues des Breves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa aussi certains signes de Mesure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer dans le cours d'un Chant, si le rapport des Longues aux Breves seroit double ou triple, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus ; on leur en a substitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez aussi au mot *Musique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Musique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choses à considérer : savoir ; 1. La Clef & sa positon. 2. Les Dièses ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la position de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'est-à-dire, son rapport à celle qui précede, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine sa valeur. 6. Le Tems où elle se trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espece de la Mesure & le caractere du Mouvement. Et tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de Mesure.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens présens ; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un

principe assez simple, un systême fort embrouillé & fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit & la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité nécessaires, longtems avant qu'on soit en état de chanter à Livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du Chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espece des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions: défaut d'une telle influence, que non seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est aucun Musicien formé, qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisieme est l'extrême diffusion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espece. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clair, le second est d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un & l'autre manquent?

Les Musiciens, il est vrai, ne voient point

tout cela. L'usage habitue à tout. La Musique pour eux n'est pas la science des Sons ; c'est celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'est donc pas le Musicien qu'il faut consulter ici ; mais l'homme qui sait la Musique & qui a réfléchi sur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette derniere Classe sur les défauts de notre *Note* ; mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le Public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaise maniere de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose sinon que l'Auteur est venu trop tard, & l'on peut toujours discuter & comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des Intervalles, ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à

celle de M. Demaux, donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les Intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe, font des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent; le hazard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la Musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet Article.

Les caracteres de la Musique ont un double objet; savoir, de représenter les Sons, 1°. Selon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu; ce qui constitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et selon leurs durées relatives du vîte au lent; ce qui détermine le Tems & la Mesure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne & combine la Musique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *Notes* de la Gamme portées à diver-

diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différens Dégrés ſelon le Ton & le Mode qu'on aura choiſi. L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſept premiers chiffres ; de ſorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverſe d'une ligne horiſontale comme on voit dans la *Planche* F. *fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, ſe trouveroient dans l'Octave ſupérieure : ainſi l'*ut* qui ſuivroit immédiatement le *ſi* en montant d'un ſémi-Ton doit être au-deſſus de la Ligne de cette maniere ; $\overline{}\dot{1}$ & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aiguë dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſieme Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde Ligne accidentelle au-deſſus de la premiere. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la Ligne principale ? Ecrivez immédiatement au-deſſous de cette Ligne les *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant : ſi vous deſcendez encore d'une Octave, ajoutez une ligne au-deſſous, comme vous en avez mis une au-deſſus pour monter, &c. Au moyen de trois Lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves : ce qu'on ne ſauroit faire dans la Muſique ordinaire à moins de 18 Lignes.

On peut même se passer de tirer aucune Ligne. On place toutes les *Notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui passe, en montant, le *si* de l'Octave où l'on est, c'est-à-dire qui entre dans l'Octave supérieure, on met un point sur cette *Note*. Ce point suffit pour toutes les *Notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'Octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une Octave à l'autre: c'est l'affaire d'un autre point sous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette maniere.

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1.

La premiere maniere de *Noter* avec des Lignes convient pour les Musiques fort travaillées & fort difficiles, pour les grandes Partitions &c. La seconde avec des points est propre aux Musiques plus simples & aux petits Airs: mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les

Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoît d'abord dans la dixieme $\dot{3}$ ou 1$\dot{3}$ que c'eſt l'Octave de la Tierce majeure : les Intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec les mineurs ; 24 ſera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure ; la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du Clavier ſous un beaucoup moindre volume avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'eſt tranſporter l'Echelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme Tonique ou Fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dièſes ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un coup tous ces embarras : le ſeul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la piece eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom ; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon Octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4

&c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de Clef ; c'est la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce même *re* devenu Tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui est Tonique dans les Tons majeurs, n'est que Médiante dans les Tons mineurs ; la Tonique qui prend le nom de *la* ; se trouvant alors une Tierce mineure au-dessous de cette Fondamentale. Cette distinction se fait par une petite Ligne horisontale qu'on tire sous la Clef. *Re* sans cette Ligne désigne le Mode majeur de *re* ; mais *Re* sousligné désigne le Mode mineur de *si* dont ce *Re* est Médiante. Au reste, cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit se servir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent ; C. pour *ut*, D pour *re*, &c. (Voyez GAMME.)

Les Musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Transpositions, sans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris est mal fondé ; que

c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte ; & que les Transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable regle que suivent tous les grands Musiciens & les bons Compositeurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés ; il ne suffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le passage d'un Octave à l'autre par des signes précis & clairs ; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel ; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres mise sur la ligne qui sert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conséquemment les Octaves qui sont au-dessus & au-dessous. Il faut voir la figure qui est à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour se mettre en cette partie au fait de son systême, qui est des plus simples.

Il reste, pour l'expression de tous les Sons possibles dans notre systême musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation ; ce qui se fait bien aisément. Le Dièse se forme en traversant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette maniere ; *fa*

Dièse ✗ : *ut* Dièse ✗. On marque le Bémol pas un semblable trait descendant ; *si* Bémol, * 7 : *mi* Bémol, * ✗. A l'égard du Béquarre ; l'Auteur le supprime, comme un signe inutile dans son systême.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au Tems ou à la Mesure. D'abord l'Auteur fait main-basse sur cette foule de différentes Mesures dont on a si mal-à-propos chargé la Musique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens ; savoir, Mesure à deux Tems, & Mesure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Mesures peuvent, à leur tour, être divisées en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expressions exactes pour tous les Mouvemens possibles.

On rapporte dans la Musique ordinaire les diverses valeur des *Notes* à celle d'une *Note* particuliere, qui est la Ronde ; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement il ne détermine les valeurs des *Notes* que sur la sorte de Mesure dans laquelle elles sont employées & sur le Tems qu'elles y occupent ; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun si-

* Ces deux chiffres 7 & 3 doivent être croisés en sens contraires ; c'est-à-dire que la ligne qui les croise doit, du haut à gauche, passer à la droite en descendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

gne particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* ſeule entre deux barres remplit toute une Meſure. Dans la Meſure à deux Tems, deux *Notes* rempliſſant la Meſure, forment chacune un Tems. Trois *Notes* font la même choſe dans la Meſure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Meſure à deux Tems. ou ſix dans une Meſure à trois, c'eſt que chaque Tems eſt diviſé en deux parties égales; on paſſe donc deux *Notes* pour un Tems; on en paſſe trois quand il y a ſix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité, les *Notes* ſont égales, leur nombre ſe diſtribue dans une Meſure ſelon le nombre des Tems & l'eſpece de la Meſure: pour rendre cette diſtribution plus aiſée, on ſépare ſi l'on veut les Tems par des virgules; de ſorte qu'en liſant la Muſique, on voit clairement la valeur des *Notes*, ſans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere.) Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les diviſions inégales ſe marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne ſont jamais que des ſubdiviſions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou pluſieurs *Notes*. Par exemple, ſi un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-deſſus ou au-deſſous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne ſont enſemble qu'une quantité égale à la précédente, & par con-

féquent qu'une Croche. Ainfi le Tems entier fe retrouve divifé en deux parties égales ; favoir, la *Note* feule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des fubdivifions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme, fi une Croche pointée étoit fuivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premiérement un trait fur les deux *Notes* qui repréfentent les triples-Croches ce qui les rendroit enfemble égales au Point ; puis un fecond trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque viteffe que puiffe avoir les *Notes*, ces traits ne font jamais néceffaires que quand les valeurs font inégales, & quelque inégalité qu'il puiffe y avoir, on n'aura jamais befoin de plus de deux traits, fur-tout en féparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau fyftême emploie auffi le Point, mais autrement que dans la Mufique ordinaire ; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précede ; dans la fienne, le Point, qui marque auffi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : fi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems ; s'il remplit une Mefure, il vaut une Mefure ; s'il eft dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point fe compte pour une *Note*, fe mefure comme les *Notes*, &

pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer plusieurs Points de suite de valeurs égales ou inégales, selon celle des Tems ou des Mesures que ces Points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractere; c'est le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point se marque après un Zéro pour prolonger un silence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela, (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel est le précis de ce nouveau systême. Nous ne suivons point l'Auteur dans le détail de ses regles ni dans la comparaison qu'il fait des caracteres en usage avec les siens; on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raisons de cet Auteur dans son livre même : comme cet Auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Planche* F. *Fig.* 4) un Air noté par ces nouveaux caracteres : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caracteres d'un Art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, est celle qui est une Tierce

majeure au-dessus de la Dominante, ou un semi-Ton au-dessous de la Tonique. Le *si* est *Note sensibe* dans le Ton d'*ut*, le *sol* Dièse dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note sensible*, parce qu'elle fait sentir le Ton & la Tonique, sur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note sensible* prenant le chemin le plus court, est obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note sensible* de Dissonnance majeure, faute de voir que la Dissonnance, étant un rapport, ne peut être constitué que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note sensible* est la septieme *Note* du Ton ; parce qu'en Mode mineur cette Septieme *Note* n'est *Note sensible* qu'en montant ; car en descendant elle est à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux especes : les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie ; en sorte que, quoiqu'elles entrent dans la Mesure, elles n'entrent pas dans l'accord : celles-là se notent en plain. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, se marquent seulement avec de petites *Notes* qui ne se comptent pas dans la Mesure, & dont la durée très-rapide se prend sur la *Note* qui précede ou sur celle qui suit. Voyez dans la *Planche* F. *Figure* 5. un

exemple des *Notes de goût* des deux especes.

NOTER. *v. a.* C'est écrire de la Musique avec les caracteres destinés à cet usage, & appellés *Notes.* (Voyez NOTES.)

Il y a dans la maniere de *Noter* la Musique une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, & qui rend la Musique ainsi *notée* bien plus facile à exécuter; c'est ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'est non-seulement leur donner du tymbre sur l'Instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des Musiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués seulement du bout de l'Archet.

NUNNIE. *f. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanson particuliere aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)



O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double Cↄ eſt, dans nos Muſiques anciennes, le ſigne de ce qu'on appelloit Tems parfait ; c'eſt-à-dire de la Meſure triple ou à trois Tems à la différence du Tems imparfait ou de la Meſure double, qu'on marquoit par un C ſimple ou un O tronqué à droite ou à gauche, C. ou Ↄ.

Le Tems parfait ſe marquoit quelquefois par un O ſimple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⊙, ou par un O barré, ainſi Φ. (Voyez TEMS.)

OBLIGÉ. *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la diſtingue des Parties de Rempliſſage, qui ne ſont ajoûtées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement deſquelles la Piece n'eſt point mutilée. Ceux qui ſont aux Parties de Rempliſſage peuvent s'arrêter quand ils veulent, & la Muſique n'en va pas moins; mais celui qui eſt chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment ſans faire manquer l'exécution.

Broſſard dit qu'*Obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce

mot ait aujourd'hui un pareil ſens en Muſique. (Voyez Contraint.)

Octacorde. *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtême de Muſique compoſé de huit Sons ou de ſept Dégrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huits ſons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *e. d. e.*: c'eſt-à-dire, deux Tétracordes dis-joints.

Octave. *ſ. f.* La premiere des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* eſt la plus parfaite des Conſonnances; elle eſt, après l'Uniſſon, celui de tous les Accords dont le rapport eſt le plus ſimple: l'Uniſſon eſt en raiſon d'égalité; c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 1: l'*Octave* eſt en raiſon double, c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 2: les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut paſſer par ſept Dégrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui diſtinguent ſi ſinguliérement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous

les Sons primitifs & originaux; ainsi après avoir établi un systême ou une suite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *Octave* par une série semblable, & de même pour une troisieme & pour une quatrieme *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne soit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appellée Echelle de Musique dans sa premiere *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*Octave* embrasse encore toutes les Consonnances & toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les Intervalles simples tant Consonnans que Dissonnans, & par conséquent toute l'Harmonie. Etablissons toutes les Consonnances sur un même Son Fondamental; nous aurons la Table suivante.

$$\frac{120}{120} \cdot \frac{100}{120} \cdot \frac{96}{120} \cdot \frac{90}{120} \cdot \frac{80}{120} \cdot \frac{75}{120} \cdot \frac{72}{120} \cdot \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci:

$$1. \frac{5}{6} \cdot \frac{4}{5} \cdot \frac{3}{4} \cdot \frac{2}{3} \cdot \frac{5}{8} \cdot \frac{3}{5} \cdot \frac{1}{2}.$$

Où l'on trouve toutes le Consonnances dans cet ordre : la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave.* Par cette Table on voit que les Consonnances simples sont toutes contenues entre l'Octave & l'Unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* sans mélange de Dissonnances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *Octave* ; ils formeront entr'eux toutes les Consonnances, excepté la Sixte majeure, qui est composée, & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les Consonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait.*

L'*Octave* donnant toutes les Consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles simples de notre systême musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le sémi-Ton mineur ; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le sémi-Ton majeur ; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur ; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or le sémi-Ton mineur, le sémi-Ton majeur, le Ton mineur,

& le Ton majeur sont les seuls élémens de tous les Intervalles de notre Musique.

III. Tout Son Consonnant avec un des termes de l'*Octave* consonne aussi avec l'autre ; par conséquent tout Son qui dissonne avec l'un dissonne avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus singuliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cesse d'être une Consonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excede déja cette capacité (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* même perdent quelque chose de leur Harmonie en se multipliant, &, passé une certaine mesure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir : une double *Octave* commence déja d'être moins agréable qu'une *Octave* simple ; une triple qu'une double ; enfin à la cinquieme *Octave* l'extrême distance des Sons ôte presque à la Consonnance tout son agrément.

C'est de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des divisions & subdivisions Harmoniques. Divisez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4., vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4, & de l'autre la Quinte 4. 6.

Divi-

Divifez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin divifez la Tierce majeure 72. 90. encore hamoniquement par le nombre 80., vous aurez le Ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le Ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divifions Harmoniques donnent toujours deux Intervales inégaux, dont le moindre eft au grave & le grand à l'aigu. Que fi l'on fait les mêmes divifions felon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainfi l'*Octave* 2. 4. partagée Arithmétiquement donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premiérement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainfi des autres. On auroit les mêmes rapports en fens contraires, fi, au lieu de les prendre comme je fais ici par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoiffances, au refte, font peu utiles en elles-mêmes, mais elles font néceffaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le fyftême complet & rigoureux de l'*Octave* eft compofé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux fémi-*Tons* majeurs. Le fyftême tempéré eft de cinq *Tons* égaux & deux fémi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques fur les fept Sons de la Gamme jufqu'à

l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager en deux sémi-Tons, la même Octave se divise aussi chromatiquement en douze Intervalles d'un sémi-ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voisin, au-dessous par Dièse & au-dessus par Bémol. (Voyez ECHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou superflues, parce que cet Intervalle ne s'altere gueres dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *Octaves* de suite, entrre différentes Parties, sur tout par Mouvement semblable : mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans toute la suite d'un Air ou d'une Période : c'est ainsi que dans plusieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Ripiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Regle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER. *v. n.* Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave; c'est ce qu'on appelle *Octavier.* En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé pour céder à la vitesse des oscillatious, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau : & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octave

du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe ſemblable, quand le coup d'Archet eſt trop bruſque ou trop voiſin du Chevalet. C'eſt un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE. *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *Chant* ou *Chanſon.*

ODÉUM. *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu deſtiné à la répétition de la Muſique qui devoit être chantée ſur le Théâtre; comme eſt, à l'Opéra de Paris, le petit Théâtre du Magaſin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *Odéum* où l'on diſputoit des prix de Muſique, & dans Pauſanias qu'Hérode l'Athénien fit conſtruire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de ſa femme.

Les Ecrivains Eccléſiaſtiques déſignent auſſi quelquefois le Chœur d'une Egliſe par le mot *Odéum.*

OEUVRE. Ce mot eſt maſculin pour déſigner un des Ouvrages de Muſique d'un Auteur. On dit le troiſieme *Oeuvre* de Corelli, le cinquieme *Oeuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne ſont plus guere en uſage. A meſure que la Muſique ſe perfectionne, elle perd ces noms pompeux par leſquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIEME. *ſ. f.* Replique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzieme*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour paſſer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzieme* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte ; mais comme cette dénomination n'eſt pas ſuivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut ſe conformer à l'uſage. (Voyez) ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.

OPÉRA. *ſ. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la repréſentation d'une action paſſionnée, pour exciter, à l'aide des ſenſations agréables, l'intérêt & l'illuſion.

Les parties conſtitutives d'un *Opéra* ſont, le Poëme, la Muſique, & la Décoration. Par la Poëſie on parle à l'eſprit, par la Muſique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; & le tout doit ſe réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impreſſion par divers organes. De ces trois parties, mon ſujet ne me permet de conſidérer la premiere & la derniere que par le rapport qu'elle peuvent avoir avec la ſeconde ; ainſi je paſſe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons, peut être enviſagé ſous deux aſpects très-différens. Conſidérée comme une inſtitution de la Nature, la Muſique borne ſon effet à la ſenſa-

tion & au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme : telle est ordinairement la Musique d'Eglise ; tels sont les Airs à danser, & ceux des Chansons. Mais comme partie essentielle de la Scene lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la Musique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poësie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques, sont inappréciables, & ne peuvent, par conséquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Instrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractere Musical ; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur maniere de réciter, qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que, les inflexions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables, ainsi l'on peut dire que leurs Pieces de Théâtre étoient des especes d'*Opéra* ; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos Langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la Musique comme partie essentielle, doit donner au Poëme lyrique un caracte-

re différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisieme espece de Drame, qui a ses regles particulieres : mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent, les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc, sur ce sujet, à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur Langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poësie étoit Musicale & toute leur Musique déclamatoire : de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes ; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poësie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit

de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Inſtrument. Il eſt certain que les Tragédies Grecques ſe récitoient d'une maniere très-ſemblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Inſtrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais ſi l'on veut pour cela que ce fuſſent des *Opéra* ſemblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* ſans Airs : car il me paroît prouvé que la Muſique Grecque, ſans en excepter même l'Inſtrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il eſt vrai que ce Récitatif, qui réuniſſoit le charme des Sons Muſicaux à toute l'Harmonie de la Poëſie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guere ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos Langues vivantes, qui ſe reſſentent, pour la plûpart, de la rudeſſe du climat dont elles ſont originaires, l'application de la Muſique à la parole eſt beaucoup moins naturelle. Une proſodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Meſure ; des ſyllabes muettes & ſourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés ſe prêtent difficilement à la Mélodie ; & une Poëſie cadencée uniquement par le nombre des ſyllabes prend une Harmonie peu ſenſible dans le Rhythme muſical, & s'oppoſe ſans ceſſe à la diverſité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du

Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une Langue propre, & cette Langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la Musique, il fut ensuite question d'appliquer la Musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scene lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler, nécessité qui croît en raison de ce qu'une Langue est peu musicale; car moins la Langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près, qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le dinstinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au Théâtre la Musique à la Poësie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émo-

tion : de-là naît la néceſſité d'amener le plaiſir phyſique au ſecours du moral, & de ſuppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expreſſion. Ainſi moins on ſait toucher le cœur, plus il faut ſavoir flatter l'oreille, & nous ſommes forcés de chercher dans la ſenſation le plaiſir que le ſentiment nous refuſe. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchantereſſe dont la Muſique moderne s'embellit ſouvent aux dépens de la Poëſie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte ſans l'émouvoir.

A la naiſſance de l'*Opéra*, ſes inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Muſique au diſcours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviſerent de tranſporter la Scene aux Cieux & dans les Enfers, & faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne ſongea pas même à rechercher ſi c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choiſir. Pour ſoutenir uue ſi forte illuſion, il fallut épuiſer tout ce que l'Art humain pouvoit imaginer de plus ſéduiſant chez un Peuple, où le goût du plaiſir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célebre à laquelle il ne reſte de ſon ancienne grandeur que celle des idées

dans les beaux Arts, prodigua ſon goût, ſes lumieres pour donner à ce nouveau Spectacle, tout l'éclat dont il avoit beſoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'Antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perſpective & de la Décoration. Les Artiſtes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuſes, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les preſtiges de la baguette furent employés à faſciner les yeux, tandis que des multitudes d'Inſtrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action reſtoit toujours froide & toutes les ſituations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoiſſoit tout le pouvoir du Poëte, ſe repoſoit tranquillement ſur lui du ſoin de tirer ſes Héros des plus grands dangers. Ainſi l'appareil étoit immenſe & produiſoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & groſſiere, que l'action priſe hors de la Nature étoit ſans intérêt pour nous, & que les ſens ſe prêtent mal à l'illuſion quand le cœur ne s'en mêle pas; de ſorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une aſſemblée à plus grands fraix.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit

long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la découverte d'un ſi beau genre : voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote ; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richeſſe apparente n'étoit au fond qu'un ſigne de ſtérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moiſſon. C'étoit faute de ſavoir toucher qu'ils vouloient ſurprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en impoſoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthouſiaſme & reſpect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la Sçene même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y repréſenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler plattement le Roi des Dieux, que le dernier des mortels, & que les Valets de Moliere ne fuſſent pas préférables aux Héros de pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'euſſent gueres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Muſicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de ſon Art l'expreſſion des ſentimens répandus dans le Poëme. Les Chanſons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des

Guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces Drames grossiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation Musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, & que, par conséquent, l'effet de la seule Musique borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la Poësie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues & purement musicales: l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir; & la Mesure, affranchie de la gêne du Rhythme poëtique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La Musique, étant ainsi devenue un troisieme Art d'imitation, eut bien-tôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poësie. La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, & souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'Orchestre que de la bouche des Acteurs. C'est alors que commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantasque image des choses

qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéressans & plus vrais. Jusques-là l'*Opera* avoit été constitué comme il pouvoit l'être: car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, & sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le feroit par sa présence; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'Artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, & si les objets de la Nature sont bien imités. Aussi dès que la Musique eut appris à peindre & à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès, on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chassés de la Scene quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage & plus réguliere se trouva encore la plus propre à l'illusion; l'on sentit que le chef d'œuvre de la Musique étoit de se faire ou-

blier elle-même, qu'en jettant le désordre & le trouble dans l'ame du Spectateur, elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur ; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre tems.

Ces observations donnerent lieu à une seconde réforme non moins importante, que la premiere. On sentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raisonné, rien que le Spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit; & c'est en cela, sur-tout, que consiste la différence essentielle du Drame lyrique à la simple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les Madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui quadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet : car jamais on ne sent mieux que l'Acteur chante, que lorsqu'il dit une Chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal

du Drame lyrique ; & l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*Opéra* moderne est établi. Apostolo-Zéno, le Corneille de l'Italie ; son tendre éleve qui en est le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carriere. Ils ont osé mettre les Héros de l'Histoire sur un Théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la Scene avec succès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, subjugués & ravis par l'éclat d'une Musique aussi pleine de noblesse & de dignité que d'enthousiasme & de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui seul pouvoit soutenir, écarterent sans effort les mauvais Musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faisoient des *Opéra* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre ; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des

pleurs, des gémiſſemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des ſentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergoleſe, dédaignant la ſervile imitation de leurs prédéceſſeurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent ſur l'aîle du Génie, & ſe trouverent au but preſque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-tems dans la route du bon goût ſans monter ou deſcendre; & la perfection eſt un point où il eſt difficile de ſe maintenir. Après avoir eſſayé & ſenti ſes forces, la Muſique en état de marcher ſeule, commence à dédaigner la Poëſie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec ſa compagne. Elle ſe propoſe encore, il eſt vrai, de rendre les idées & les ſentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque ſorte, un autre langage, &, quoique l'objet ſoit le même, le Poëte & le Muſicien, trop ſéparés dans leur travail, en oſfrent à la fois deux images reſſemblantes, mais diſtinctes, qui ſe nuiſent mutuellement. L'eſprit forcé de ſe partager, choiſit & ſe fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Muſicien, s'il à plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur ſacrifie les paroles à la Muſique, ſacrifie à ſon tour le geſte & l'action théâtrale au Chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece

ce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du Poëte, la Musique, à son tour, deviendra presque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chefs-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la Musique & son défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir sous les loix de la Mesure & de la Mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est la moins apparente, parce que la Musique se prêtant seulement aux idées de la Poësie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la Mélodie; & que, quand la Musique cesse d'observer le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers se plie & s'asservit à la cadence de la Mesure & à l'accent musical. Mais lorsque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la Poësie l'empêche de s'asservir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, & l'on sent dans l'union forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la

Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut est sans remede, & vouloir à toute force appliquer la Musique à une Langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Parce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*Opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la Musique, devenue passionnée & pathétique, ait renvoyé sur les Théâtres des Foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un Spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui

les entourent : mais il faut, cependant, que le lieu de la Scene soit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler ; & l'imitation de la Nature, souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau Palais, des jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à lœil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil ; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modeles au-dessus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'est pas dans le Poëme épique où l'imagination toujours industrieuse & dépensiere se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniste, & la Magnificense du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour un Art d'imitation, ait encore plus de rapport à la Poësie qu'à la Peinture, celle-ci, de la maniere qu'on l'emploie au Théâtre, n'est pas aussi sujette que la Poësie à faire avec la Musique une double représentation du même objet, parce que l'une rend les sentimens des hommes, & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion & transporte le Spectateur

par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes : il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut guere s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scenes, lesquelles se font valoir mutuellement : ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la Scene qui reste toujours & les situations qui changent ; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Musique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'Acte en Acte les changemens de Scene, & pour qu'ils soient réguliers & admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu

d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux Actes : de ſorte que, comme l'unité de tems doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scene pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroiſſent également contraires à l'illuſion & à la raiſon : & devoir être abſolument proſcrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la Perſpective peut perfectionner l'illuſion, flatter les ſens par des impreſſions diverſes, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaiſir. Ainſi ce ſeroit une grande erreur de penſer que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Muſique, ſi ce n'eſt la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'eſt à l'imagination des deux Artiſtes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laiſſé à leur diſpoſition, & à s'accorder ſi bien en cela que le Spectateur ſente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Muſicien eſt la plus grande. L'imitation de la peinture eſt toujours froide, parce qu'elle manque de cette ſucceſſion d'idées & d'impreſſions qui échauffe l'ame par dégrés, & que tout eſt dit au premier coup d'œil. La puiſſance imi-

tative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, ſe borne en effet à de très-foibles repréſentations. C'eſt un des grands avantages du Muſicien de pouvoir peindre les choſes qu'on ne ſauroit entendre, tandis qu'il eſt impoſſible au Peintre de peindre celles qu'on ne ſauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ſes mouvemens, eſt d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le ſommeil, le calme de la nuit, la ſolitude & le ſilence même entrent dans le nombre des tableaux de la Muſique. Quelquefois le bruit produit l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'inſtant qu'on ſe tait; & il en eſt de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des ſubſtitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il ſait exciter par un ſens des émotions ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre, & comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'Art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur: il ne repréſente pas directement la choſe, mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainſi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Muſicien, l'habile Muſicien ne ſortira point ſans fruit de l'attelier du Peintre. Non-ſeulement il agitera la mer à ſon gré, excitera les flamme d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui conſtituent la Scene lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrieme, dont il me reſte à parler.

Tous les mouvemens du corps ordonnés ſelon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de geſtes. Le geſte ſe diviſe en deux eſpeces, dont l'une ſert d'accompagnement à la parole & l'autre de ſupplément. Le premier naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les langues & les caracteres. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la privation;

c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe qui ne mérite gueres le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'eſprit.

Ceci poſé, il s'agit de ſavoir ſi, la Danſe étant un langage & par conſéquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien ſi elle peut interrompre & ſuſpendre cette action ſans gâter l'effet & l'unité de la Piece.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puiſſe même faire une queſtion. Car chacun ſent que tout l'intérêt d'une action ſuivie dépend de l'impreſſion continue & redoublée que ſa repréſentation fait ſur nous; que tous les objets qui ſuſpendent ou partagent l'attention, ſont autant de contre-charmes qui détruiſent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui ſont étrangers, on diviſe le ſujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les compoſe; & qu'enfin plus les Spectacles inſérés feroient agréables, plus la mutilation du tout feroit difforme. De ſorte qu'en ſuppoſant un *Opéra* coupé par quelques Divertiſſemens qu'on pût imaginer, s'ils laiſſoient oublier le ſujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, ſe trouveroit auſſi peu ému

qu'au commencement de la Piece ; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermedes comiques qu'ils y avoient insérés ; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pieces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours ; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre, ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse : si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poësie ; parce que de toutes les unités la plus nécessaire

est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté, un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, & soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis, si ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des sauts sans liaison, & des Danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danse est si avantageusement placée au Théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre Langue ; c'est une autre Nation qui paroît sur la Scene. L'Art Pan-

tomime ou la Danse devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, & la Musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la Danse dans la petite Piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poësie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui, par conséquent, ne l'entendront point.

OPÉRA. *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de Symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Espece de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scenes, à l'imitation des Pieces de Théâtre; mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met en Musique pour être exécuté dans quelque Eglise durant le Carême ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La Musique Françoise est si peu propre au genre Dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au Théâtre, sans s'y montrer encore à l'Eglise.

ORCHESTRE. *s. m.* On prononce *Orqueſtre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de ſieges tout au tour. On l'appelloit *Orcheſtre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danſes.

Chez eux l'*Orcheſtre* faiſoit une partie du Théâtre; à Rome il en étoit ſéparé & rempli de ſieges deſtinés pour les Sénateurs, les Magiſtrats, les Veſtales, & les autres perſonnes de diſtinction. A Paris l'*Orcheſtre* des Comédies Françoiſe & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, eſt deſtiné en partie à un uſage ſemblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particuliérement à la Muſique & s'entend, tantot du lieu où ſe tiennent ceux qui jouent des Inſtrumens, comme l'*Orcheſtre* de l'Opéra, tantôt du lieu où ſe tiennent tous les Muſiciens en général, comme l'*Orcheſtre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphoniſtes : c'eſt dans ce dernier ſens que l'on dit de l'exécution de Muſique que l'*Orcheſtre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Inſtrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Muſiques nombreuſes en Symphoniſtes, telles que celles d'un Opéra, c'eſt un ſoin qui n'eſt pas à négliger que la bonne diſtribution de l'*Orcheſtre.* On doit en grande partie à ce ſoin l'effet étonnant de la Symphonie dans

les Opéra d'Italie. On porte la premiere attention sur la fabrique même de l'*Orchestre*, c'est-à-dire de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphonistes y soient le plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance. De sorte que le corps même de l'*Orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, & ne touchant presque à rien, vibre & raisonne sans obstacle, & forme comme un grand Instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espece d'Instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble ; que, par exemple, les Basses n'étouffent pas les Dessus & n'en soient pas étouffées ; que les Hautbois ne dominent pas sur les Violons, ni les seconds sur les premiers : 2°. que les Instrumens de chaque espece, excepté les Basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Basses soient dispersées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler & soutenir toutes les au-

tres Parties & que tous les Muficiens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphoniftes aient l'œil fur le maître à fon Clavecin, & le maître fur chacun d'eux ; que de même chaque Violon foit vu de fon premier & le voie : c'eft pourquoi cet Inftrument étant & devant être le plus nombreux doit être diftribué fur deux lignes qui fe regardent ; favoir, les premiers affis en face du Théâtre le dos tourné vers les Spectateurs, & les feconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orcheftre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphoniftes eft celui de Naples : mais celui qui eft le mieux diftribué & forme l'enfemble le plus parfait, eft l'*Orcheftre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Drefde, dirigé par l'illuftre Haffe. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl. G. fig.* 1.) la repréfentation de cet *Orcheftre*, où, fans s'attacher aux mefures, qu'on n'a pas prifes fur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la diftribution totale qu'on ne pourroit faire fur une longue defcription.

On a remarqué que de tous les *Orcheftres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faifoit le moins d'effet. Les raifons en font faciles à comprendre. Premiérement la mauvaife conftruction de l'*Orcheftre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, maffif, & chargé

de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des Symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la Musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble : 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Instrumens des Symphonistes, lesquels restant sur le lieu sont toujours des Instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, & à pourrir dans les intervalles : 6°. le mauvais emplacement du maître qui, sur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a derriere lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaise Harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus : 9°. pas assez de Contrebasses & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur maniere, étouffent la Mélodie & assomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractere indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui regle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'Acteur, & où les Dessus menent

la Baſſe, au lieu que la Baſſe doit mener les Deſſus.

Oreille. *ſ. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Muſique. Avoir de l'*Oreille*, c'eſt avoir l'ouie ſenſible, fine & juſte; en ſorte que, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la Meſure, on ſoit choqué du moindre défaut, & qu'auſſi l'on ſoit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fauſſe lorſqu'on chante conſtamment faux, lorſqu'on ne diſtingue point les Intonations fauſſes des Intonations juſtes, ou lorſqu'on n'eſt point ſenſible à la préciſion de la Meſure, qu'on la bat inégale où à contre-tems. Ainſi le mot *Oreille* ſe prend toujours pour la fineſſe de la ſenſation ou pour le jugement du ſens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne ſe prend jamais qu'au ſingulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille ; il a peu d'Oreille.*

Organique. *adj. pris ſubſt. au fémin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Muſique qui s'exécutoit ſur les Inſtrumens, & cette partie avoit ſes caracteres, ſes Notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez Musique, Notes.)

Organiser le Chant. *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du Contrepoint, inſérer quelques Tierces dans une ſuite de Plain-Chant à l'Uniſſon : de ſorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes,

ut

ut re ſi ut, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci, *ut re re ut.* Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organiſation* ne ſe pratiquoit guere que ſur la Note ſenſible à l'approche de la finale; d'où il ſuit qu'on n'*organiſoit* preſque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord ſi facile & ſi peu varié, les Chantres qui *organiſoient* ne laiſſoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit auſſi *Triplum* ou *Quadruplum* tout ſimplement, ce n'étoit autre choſe que le même Chant des Parties *organiſantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Baſſes, & par des Deſſus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Muſique Grecque étoit un Nome Dactylique, inventé, ſelon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & ſelon d'autres par le Myſien. C'eſt ſur ce Nome *Orthien*, diſent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il ſe précipita dans la mer.

OUVERTURE. *ſ. f.* Piece de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, impoſante, harmonieuſe, & qui ſert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des Opéra François ſont preſque toutes calquées ſur celles de Lully. Elles ſont compoſées d'un morceau traînant apppellé

grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoises servoient de modele dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même plusieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lully à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé ; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La Musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs Instrumens, ont bientôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre tems ; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tachent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que, dans un Spectacle nombreux où les

Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *Ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'Accord des Instrumens qui le précede, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer ; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'Acteur arrivé sur la Scene exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lulli & un Opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'Accord du tout : de sorte que, d'un début de Symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'est une Sonate, & non pas une *Ouverture* ; comme si toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractere d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos Musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la Musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage ? Quelques Musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caracteres exprimés dans la Piece, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui est à venir fût déja passé. Ce n'est pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des Spectateurs, qn'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI. *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troisieme Son en montant de chaque Tétracorde. Ainsi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, EPAIS, SYSTÊME, TETRACORDE.)

P.

P. Par abréviation, ſignifie *Piano*, c'eſt-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.) Le double *PP.* ſignifie, *Pianiſſimo*, c'eſt-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME. *ſ. f.* Air ſur lequel deux ou pluſieurs Danſeurs exécutent en Danſe une Action qui porte auſſi le nom de *Pantomime*. Les Airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient ſouvent dans le cours de la Piece, & qui doit être ſimple, par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe* : mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image, dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *Papier réglé* de deux eſpeces, ſavoir celui dont le format eſt plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, & celui dont le format eſt plus large que long; ce dernier eſt le ſeul dont on ſe ſerve en Italie. Cependant, par une biſarrerie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *Papier réglé à la Françoiſe*, celui dont on

ſe ſert en Italie, & *Papier réglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupître, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions. (Voyez PARTITIONS.)

Le *Papier réglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins ; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties ; ſavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viole*, la Partie Chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa Partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade à l'autre ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans les Partitions Françoiſes où le nombre des Portées n'eſt fixe & déterminé, ni dans les Pages, ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque portée pour trouver, dans l'Accolade qui ſuit, la Portée correſpondante à celle où l'on eſt ; ce qui rend le Muſicien moins ſûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE. *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque,

au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* seulement entre les Cordes de deux Tétracordes, & telle est l'espece de disjonction qui regne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMÈSE *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, le nom de la premiere Corde du Tétracorde Diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisieme Tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa premiere Corde étoit la Mèse ou la quatrieme Corde du second; c'est-à-dire, que cette Mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisieme Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la Corde appellée *Paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la Mèse, se trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrieme Corde ou la plus aigue du Tétracorde Méson, & la premiere ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTÊME, TETRACORDE.)

Paramèse signifie proche de la Mèse; parce qu'en effet la *Paramèse* n'en étoit qu'à un *Ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une Corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE. *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, le nom donné par plusieurs Auteurs à la troisieme Corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyper-

boléon, Corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainsi la troisieme Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle est appellée Hyperboléon-Diatonos par Aristoxène & Alypius, est appellée *Paranete*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE. *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, cette espece de Consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'Unisson qu'on appelle *Homophonie*, ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette Musique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la Musique, a plusieurs sens. Joint au mot *Accord*, il signifie un Accord qui comprend toutes les Consonnances sans aucune Dissonnance ; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note sensible & de la Dominante tombe sur la Finale ; joint au mot *Consonnance*, il exprime un Intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'Octave, la Quinte & la Quarte sont des Consonnances parfaites, & ce sont les seules ; joint au mot *Mode*, il

s'applique à la Mesure par une acception qui n'est plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils divisoient le Tems ou le Mode, par rapport à la Mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Mesure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, & quelquefois barré Φ. Le Tems ou Mode *Imparfait* formoit une Mesure à deux Tems, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré ₵. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.)

PARHYPATE. *s. f.* Nom de la Corde qui suit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; savoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méson*. Ce mot *Parhypate* signifie *Sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE. *s. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajustant des paroles. Dans une Musique bien faite le Chant est fait sur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles sont faites sur le Chant : tous les couplets d'une Chanson, excepté le premier, sont des especes de *Parodies*; & c'est, pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la maniere dont

la Prosodie y est estropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES. *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au Poëme que le Compositeur met en Musique ; soit que ce Poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un Drame ou une Chanson. La mode est de dire d'un nouvel Opéra que la Musique en est passable ou bonne, mais que les *Paroles* en sont détestables : on pourroit dire le contraire des vieux Opéras de Lulli.

PARTIE. *s. f.* C'est le nom de chaque Voix ou Mélodie séparée, dont la réunion forme le Concert. Pour constituer un Accord, il faut que deux Sons au moins se fassent entendre à la fois ; ce qu'une seule Voix ne sauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une suite d'Accords, il faut donc plusieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les *Parties* d'un même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet est composé de quatre Sons, il y a aussi, dans la Musique, quatre *Parties* principales dont la plus aigue s'appelle *Dessus*, & se chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Musici* : les trois autres sont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Basse*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui ap-

partient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui suivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à se forcer, & qu'elle ne doit former qu'en passant. Les Voix Italiennes excedent presque toujours cette étendue dans le haut, sur-tout les Dessus; mais la Voix devient alors une espece de *Faucet*, & avec quelque art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* se subdivise quand on compose à plus de quatre *Parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la premiere invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux parties, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Discant*. Ensuite on en ajouta une troisieme qui prit le nom de *Triplum*, & enfin une quatrieme, qu'on appella quelquefois *Qudruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *Parties* se confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu, & au grave, elles ont pris, avec des Diapasons plus séparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *Parties* instrumentales. Il y a même des Instrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire plusieurs *Parties* à la fois. On divise aussi la Musique Instrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à

celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*, *Taille*, & *Basse*; mais ordinairement le Dessus se sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des Instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs ; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la Note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une seule Voix, ou jouées que par un seul Instrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'Unisson, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Musique sur lequel est écrite la *Partie* séparée de chaque Musicien ; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes Musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque Concertant ait sa *Partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y

air autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* est souvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION. *s. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de Musique, où l'on voit, par la réunion des Portées correspondantes, l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-dessous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aigues, & plaçant la Basse au-dessous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de maniere que chaque Mesure d'une Portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la Mesure correspondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de Musique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embrasse toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la suite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une Partie, après avoir parcouru la Portée jusqu'au bout, on ne

paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous, mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

L'uſage des *Partitions* eſt indiſpenſable pour compoſer. Il faut auſſi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* ſous les yeux pour voir ſi chacun ſuit ſa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer : elle eſt même utile à l'Accompagnateur pour bien ſuivre l'Harmonie ; mais quant aux autres Muſiciens, on donne ordinairement à chacun ſa Partie ſéparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie ſéparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1° Dans les Parties vocales, on note ordinairement la Baſſe continue en *Partition* avec chaque Partie récitante, ſoit pour éviter au Chanteur la peine de compter ſes Pauſes en ſuivant la Baſſe, ſoit pour qu'il ſe puiſſe accompagner lui-même en répétant ou récitant ſa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo chantant ſe notent en *Partition* dans chaque Partie ſéparée, afin que chaque Chanteur, ayant ſous les yeux tout le Dialogue, en ſaiſiſſe mieux l'eſprit, & s'accorde plus aiſément avec ſa contre-Partie. 3° Dans les Parties Inſtrumentales, on a ſoin,

pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Instrument, afin que dans ces alternatives de Chant non mesuré & de Symphonie mesurée, le Symphoniste prenne juste le tems des Ritournelles sans enjamber & sans retarder.

PARTITION est encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une regle pour accorder l'Instrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clávier; & sur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition*.

Sur un Son donné par un Instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unisson ou à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aigue de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aigue de ce *sol*; après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte, *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redescendant à l'Octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* Dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son Octave aigue, puis la Quinte grave

de cette Octave *fa* ; l'Octave aigue de ce *fa* ; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave ; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol : l'Octave aigue duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition est juste ; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les regles expliquées au mot *Tempérament*. Voyez (*Pl. F. Fig.* 8.) la succession d'Accords qui forme la *Partition*.

La *Partition* bien faite, l'Accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'Unissons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE. *s. f.* Espece de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célebres dans l'Opéra François.

PASSAGE. *s. m.* Ornemens dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court ; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légérement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passo*. Mais tout Chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plupart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-

PASSE-PIED. *s. m.* Air d'une Danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un Tems. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractere de l'Air à-peu-près semblable; excepté que le *Passe-pied* admet la syncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaque Reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Passe-pied* au lieu de commencer sur le *Frappé* de la Mesure, doit dans chaque Reprise commencer sur la croche qui le précede.

PASTORALE. *s. f.* Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, & dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *Pastorale* est aussi une Piece de Musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel; l'Air d'une Danse composée dans le même caractere s'appelle aussi *Pastorale.*

PASTORELLE. *s. f.* Air Italien dans le genre pastoral. Les Airs François appellés Pastorales, sont ordinairement à deux Tems, & dans le caractere de Musette. Les *Pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE. *adj.* Genre de Musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particuliérement la douleur & la tristesse. Toute l'expression de la Musique Françoise, dans le Genre *Pathetique*, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la Mesure y soit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *Pathétique*, & que tout ce qui est *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le second sur celles-ci : *Quoi ! vous partez sans que rien vous arrête*, &c. C'est l'avantage de la Mélodie Françoise ; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, & , cum volet, arbor.*

Mais la Musique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque Mélodie a son caractere tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractere selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouve-

ment : chaque Air Italien a ſon Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer ſans anéantir la Mélodie. L'Air ainſi défiguré ne change pas ſon caractere, il le perd ; ce n'eſt plus du Chant, ce n'eſt rien.

Si le caractere du *Pathétique* n'eſt pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il ſoit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie ; puiſqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* eſt dans l'Accent paſſionné, qui ne ſe détermine point par les regles, mais que le génie trouve & que le cœur ſent, ſans que l'Art puiſſe, en aucune maniere, en donner la loi.

PATTE A RÉGLER. *ſ. f.* On appelle ainſi un petit Inſtrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également eſpacées, attachées à un manche commun, par leſquelles on trace à la fois ſur le papier, & le long d'une regle, cinq lignes paralleles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe ancienne du même nom, laquelle depuis long-tems n'eſt plus en uſage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faiſoient, en ſe regardant, une eſpece de roue à la maniere des Paons. L'Homme ſe ſervoit, pour cette roue, de ſa cape & de ſon épée qu'il gardoit dans cette Dan-

ſe, & c'eſt par alluſion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *ſe pavaner.*

PAUSE. *ſ. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit ſe paſſer en ſilence par la Partie où la *Pauſe* eſt marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pauſe* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une Meſure pleine. Cette *Pauſe* ſe marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, deſcend juſqu'à la moitié de l'eſpace compris entre cette ligne & la ligne qui eſt immédiatement au-deſſous. Quand on a pluſieurs *Pauſes* à marquer, alors on doit ſe ſervir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *Fig.* 9.

A l'égard de la *demi-Pauſe*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Meſure à quatre Tems, elle ſe marque comme la *Pauſe* entiere, avec cette différence que la *Pauſe* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pauſe* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la diſtinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pauſe* vaut toujours une Meſure juſte, dans quelque eſpece de Meſure qu'on ſoit; au lieu que la *demi-Pauſe* a une valeur fixe & invariable: de ſorte que, dans toute Meſure, & qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point

ſe ſervir de la *demi-Pauſe* pour marquer une demi-Meſure, mais des autres ſilences qui en expriment la juſte valeur.

Quant à cette autre eſpece de *Pauſe* connue dans nos anciennes Muſiques ſous le nom de *Pauſes initiales*, parce qu'elles ſe plaçoient après la Clef, & qui ſervoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom de *Pauſes* ne leur fut donné qu'abuſivement: c'eſt pourquoi je renvoie ſur cet article aux mots *Báton* & *Mode*.

PAUSER. *v. n.* Appuyer ſur une ſyllabe en chantant. On ne doit *Pauſer* que ſur les ſyllabes longues, & l'on ne *Pauſe* jamais ſur les *e* muets.

PEAN. *ſ. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & ſur-tout d'Apollon.

PENTACORDE. *ſ. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Inſtrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou ſyſtême formé de cinq Sons: c'eſt en ce dernier ſens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON. *ſ. m.* C'étoit dans la Muſique ancienne le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-ſuperflue. (Voyez SIXTE.) Il eſt compoſé de quatre Tons, d'un ſemi-Ton majeur & d'un ſemi-Ton mineur, d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui ſignifie *cinq Tons*.

PERFIDIE. *ſ. f.* Terme emprunté de la Muſique Italienne, & qui ſignifie une certaine af-

fectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même Mouvement, le même caractere de Chant, les mêmes Passages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les Basses-contraintes, comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

PERIÉLÈSE. *s. f.* Terme de Plain Chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs Notes dans l'intonation de certaines pieces de Chant, pour en assurer la Finale, & avertir le Chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *Périelèse* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & se fait de trois manieres, savoir; 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptose*. 3°. Ou par simple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERÈS. *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA. *s. f.* Mot Grec qni n'a point de correspondant dans notre langue, & qui est le nom de la derniere des trois parties dans lesquelles on subdivise la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *Petteia* qui constitue les Modes de la Musique : elle determine le Compositeur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot la *Petteia*, partie de l'Hermosménon qui regarde la Mélodie, est à cet égard ce que les Mœurs sont en Poësie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεὶα leur jeu d'Échecs ; la *Petteia* dans la Musique étant une regle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Échecs en est une autre pour arranger les Pieces appellées πέττοι, *Calculi.*

PHILÉLIE. *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'Hymne ou de Chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE *s. f.* Art de traiter & combiner les Sons sur les principes de l'Acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE. *f. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux especes de *Phrases* musicales. En Mélodie la *Phrase* est constituée par le Chant, c'est-à-dire, par une suite de Sons tellement disposés, soit par rapport au Ton, soit par rapport au Mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une Corde essentielle du Mode où l'on est.

Dans l'Harmonie, la *Phrase* est une suite réguliere d'Accords tous liés entr'eux par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues; laquelle se résout sur une Cadence absolue, & selon l'espece de cette Cadence: selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *Phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique. Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit: un Chanteur qui sent, marque bien ses *Phrases* & leur accent, est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, sans entrer dans le sens des *Phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on ſonnoit les Trompettes & autres Inſtrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien ; & ſa Finale eſt à un *Ton* de diſtance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE. *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *Piece*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *Piece*, quoique diviſé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Piece* en a une plus particuliere dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Piece de Violon* ; l'on dit *une Sonate* : & l'on ne dit guere une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Piece*.

PIED. *ſ. m.* Meſure de Tems ou de quantité, diſtribuée en deux ou pluſieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Muſique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens in-

divisibles, & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rythme.

Il y avoit des *Pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Tems, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un Trochée & un Iambe : l'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialteres, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles ; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui pour quelques syllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, breves ou longues seulement dans les regles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ. *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains Instrumens, & sur-tout au Clavecin : il se fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & observant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé*. Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trill que celui-ci se

bat avec la Note supérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainsi le Trill sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *re*, & le *Pincé* sur le même *ut*, se bat sur l'*ut* & sur le *si*. Le *Pincé* est marqué, dans les Pieces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le Trill dans la Musique ordinaire. Voyez les signes de l'un & de l'autre à la tête des Pieces de cet Auteur.

PINCER. *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire sonner les Cordes d'un Instrument. Il y a des Instrumens à Cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *Pinçant*; tels sont le Sistre, le Luth, la Guittarre : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle; & cette maniere de jouer, presque inconnue dans la Musique Françoise, se marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato*.

PIQUÉ. *adj. pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* sont des suites de Notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même Dégré, sur chacune desquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet secs & détachés, sans retirer ou repousser l'Archet,

mais en le faiſant paſſer en frappant & ſautant ſur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Muſiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL. *adj*. Ton ou Mode *Plagal*. Quand l'Octave ſe trouve diviſée arithmétiquement, ſuivant le langage ordinaire ; c'eſt-à-dire, quand la Quarte eſt au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eſt *Plagal*, pour le diſtinguer de l'authentique où la Quinte eſt au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppoſons l'Octave *A a* diviſée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'eſpace d'une Octave, & que vous faſſiez votre Finale ſur l'un de ces *la*, votre Mode eſt *Authentique*. Mais ſi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale ſur la Dominante *mi*, qui eſt intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à ſon Octave, vous faſſiez la Finale ſur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eſt *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons ſont réellement Authentiques, & que la diſtinction n'eſt que dans le Diapaſon du Chant & dans le choix de la Note ſur laquelle on s'arrête, qui eſt toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus ſouvent la Dominante dans le *Plagal*.

L'étendue des Voix, & la division des Parties a fait disparoître ces distinctions dans la Musique ; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux ; savoir, le second, le quatrieme, le sixieme & le huitieme ; tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

PLAIN-CHANT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Eglise Romaine au Chant Ecclésiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premieres beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées & théâtrales, ou maussades & plates, qu'on y substitue en quelques Eglises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencerent d'avoir des Eglises & d'y chanter des Pseaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Musique avoit déja perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée ;

ſavoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorſque, des vers auxquels elle avoit toujous été appliquée, ils la tranſporterent à la proſe des Livres Sacrés, ou à je ne ſais quelle barbare Poëſie, pire pour la Muſique que la proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le Chant ſe traînant, uniformément & ſans aucune eſpece de Meſure, de Notes en Notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans leſquelles, avec la Proſodie & la quantité des Pieds, conſervés, on ſentît encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus là le caractere général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus ſouvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *Plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractere primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Egliſe, offre encore aux connoiſſeurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans Meſure & ſans Rhythme, & dans le ſeul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans ſa pureté, que le *Plain-Chant.* Les divers modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales;

l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente position des deux semi-Tons, selon le Dégré du systême Diatonique naturel où se trouve la Fondamentale, & selon que le Mode Authentique ou Plagal représente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTÊMES, TETRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens Chants Ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractere & une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus, & qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne, prétintaillés des ornemens de notre Musique, & modulés sur les Cordes de nos Modes : comme si l'on pouvoit jamais marier notre systême harmonique avec celui des Modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens. On doit savoir gré aux Evêques, Prévôts & Chantres qui s'opposent à ce barbare mêlange, & desirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'est pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidelement transmis à ceux qui auront assez de talent & d'autorité pour en enrichir le systême moderne. Loin qu'on doive porter no-

tre Musique dans le *Plain-Chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *Plain-Chant* dans notre Musique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, & sur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne se Note que sur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, savoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une seule Transposition, savoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, savoir la Longue ou Quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la Breve qui est en losange.

Ambroise, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *Plain-Chant*; c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme & des regles au Chant écclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tomboit de son tems la Musique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Eglises où se pratique le Chant Romain. L'Eglise Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & presque par force le Chant Grégorien. L'extrait suivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *Plain-Chant*, qui s'est renouvellée de nos jours sur la Musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne.

» Le

» Le très-pieux Roi Charles étant retourné
» célébrer la Pâque à Rome avec le Seigneur
» Apoſtolique, il s'émut, durant les Fêtes, une
» querelle entre les Chantres Romains & les
» Chantres François. Les François prétendoient
» chanter mieux & plus agréablement que les
» Romains. Les Romains, ſe diſant les plus ſa-
» vans dans le Chant eccléſiaſtique, qu'ils a-
» voient appris du Pape Saint Grégoire, accu-
» ſoient les François de corrompre, écorcher
» & défigurer le vrai Chant. La diſpute ayant
» été portée devant le Seigneur Roi, les Fran-
» çois qui ſe tenoient forts de ſon appui, in-
» ſultoient aux Chantres Romains. Les Ro-
» mains, fiers de leur grand ſavoir, & compa-
» rant la Doctrine de Saint Grégoire à la ruſti-
» cité des autres, les traitoient d'ignorans, de
» ruſtres, de ſots, & de groſſes bêtes. Comme
» cette altercation ne finiſſoit point, le très-
» pieux Roi Charles dit à ſes Chantres: décla-
» rez-nous qu'elle eſt l'eau la plus pure & la
» meilleure, celle qu'on prend à la ſource vive
» d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en
» découlent que de bien loin? Ils dirent tous
» que l'eau de la ſource étoit la plus pure &
» celle des rigoles d'autant plus altérée & ſale
» qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc,
» reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine
» de Saint Grégoire dont vous avez évidemment
» corrompu le Chant. Enſuite le Seigneur Roi

» demanda au Pape Adrien des Chantres pour » corriger le Chant François, & le Pape lui » donna Théodore & Benoît, deux Chantres » très-ſavans & inſtruits par Saint Grégoire mê» me : il lui donna auſſi des Antiphoniers de » Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en » Note Romaine. De ces deux Chantres, le » Seigneur Roi Charles, de retour en France, » en envoya un à Metz & l'autre à Soiſſons, » ordonnant à tous les Maîtres de Chant des » Villes de France de leur donner à corriger » les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à » Chanter. Ainſi furent corrigés les Antipho» niers François que chacun avoit altérés par » des additions & retranchemens à ſa mode, » & tous les Chantres de France apprirent le » Chant Romain, qu'ils appellent maintenant » Chant François; mais quant aux Sons trem» blans, flattés, battus, coupés dans le Chant, » les François ne purent jamais bien les rendre, » faiſant plutôt des chevrottemens que des rou» lemens, à cauſe de la rudeſſe naturelle & bar» bare de leur goſier. Du reſte, la principale » école de Chant demeura toujours à Metz; & » autant le Chant Romain ſurpaſſe celui de » Metz, autant le Chant de Metz ſurpaſſe celui » des autres écoles Françoiſes. Les chantres » Romains apprirent de même aux Chantres » François à s'accompagner des Inſtrumens; & » le Seigneur Roi Charles, ayant de rechef ame-

» né avec ſoi en France des Maîtres de Gram-
» maire & de calcul, ordonna qu'on établit par-
» tout l'étude des Lettres; car avant le dit Sei-
» gneur Roi l'on n'avoit en France aucune con-
» noiſſance des Arts libéraux.

Ce paſſage eſt ſi curieux que les Lecteurs me ſauront gré, ſans doute, d'en tranſcrire ici l'original.

Et reverſus eſt Rex piiſſimus Carolus, & celebravit Romæ Paſcha cum Domno Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant ſe Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant ſe Romani doctiſſimè cantilenas eccleſiaſticas proferre, ſicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam ſanam deſtruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter ſecuritatem Domini Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos ſtultos, ruſticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant ruſticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores: Dicite palàm quis purior eſt, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Reſponderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem eſſe; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte receſſerint, tantò turbulentos

& sordibus ac immunditiis corruptos ; & ait Domnus Rex Carolus : Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ : Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens ; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam : excepto quòd tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit ; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena cœteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi ; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros se-

cum adduxit in Franciam , & ubique ſtudium litterarum expandere juſſit. Ante ipſum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum ſtudium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hiſt. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos. impr. Francofurti 1594. ſub vitâ Caroli magni.

PLAINTE. *ſ. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU , ſe dit du Jeu de l'Orgue , lorſqu'on a mis tous les regiſtres , & auſſi lorqu'on remplit toute l'Harmonie ; il ſe dit encore des Inſtrumens d'archet , lorſqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE. *ſ. f. Plica* , ſorte de Ligature dans nos anciennes Muſiques. La *Plique* étoit un ſigne de retardement ou de lenteur (*ſignum moreſitatis* , dit Muris.) Elle ſe faiſoit en paſſant d'un Son à un autre , depuis le ſémi-Ton juſqu'à la Quinte , ſoit en montant , ſoit en deſcendant ; & il y en avoit de quatre ſortes. 1. La *Plique* longue aſcendante eſt une figure quadrangulaire avec un ſeul trait aſcendant à droite , ou avec deux traits dont celui de la droite eſt le plus grand 2. La *Plique* longue deſcendante a deux traits deſcendans dont celui de la droite eſt le plus grand. 3. La *Plique* breve aſcendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la deſcendante a le trait deſ-

cendant de la gauche plus grand que celui de la droite (*Voyez Planche* A. *Fig.* 19).

POINCT ou POINT. *f. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *Points*, savoir ; *Point* de perfection, *Point* d'imperfection, *Point* d'accroissement, *Point* de division, *Point* de translation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection, appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute Note suivie d'une autre Note moindre de la moitié par sa figure : alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une Ronde ou sémi-Breve, quelque-fois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *Point*; dans le second, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précede le double de celle qui suit.

IV. Le *Point* de division se met avant une sémi-Breve suivie d'une Breve dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* se trouve suivie de deux ou plusieurs Breves en Tems imparfait, le second point transfere sa signification à la derniere de ces Breves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'est le *Point* de translation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Breves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Breves : de sorte que chaque Breve ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'est le *Point* d'altération.

Ce même *Point* devant une Ronde suivie de deux autres Rondes entre deux Breves ou Quarrées double la valeur de la derniere de ces Rondes.

Comme ces anciennes divisions du Tems en parfait & imparfait ne sont plus d'usage dans la Musique, toutes ces significations du *Point* qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis longtems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précede. Ainsi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette maniere de fixer la valeur du *Point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, eſt une autre eſpece de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'eſt relativement à cette eſpece de Point qu'on appelle généralement *Points d'Orgue* ces ſortes de Chants, meſurés ou non meſurés écrits ou non écrits, & toutes ces ſucceſſions harmoniques qu'on fait paſſer ſur une ſeule Note de Baſſe toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même Point ſurmonté d'une Couronne s'écrit ſur la derniere Note d'un Air ou d'un morceau de Muſique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre eſpece de *Points*, appellés *Points détachés*, leſquels ſe placent immédiatement au-deſſus ou au-deſſous de la tête des Notes; on en met preſque toujours pluſieurs de ſuite, & cela avertit que les Notes, ainſi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, ſecs & détachés.

POINTER. *v. a.* C'eſt, au moyen du Point, rendre alternativement longues & breves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *Pointer* ſur la Note, on ajoute un Point après la premiere, une double-Croche ſur la ſeconde, un Point après la troiſieme, puis une double-Croche, & ainſi de ſuite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur

ſe diſtribue inégalement entre les deux Croches de ſorte que la premiere ou Longue en a les trois quarts, & la ſeconde ou Breve l'autre quart. Pour les *Pointer* dans l'exécution, on les paſſe inégales ſelon ces mêmes proportions, quand même elles ſeroient notées égales.

Dans la Muſique Italienne toutes les Croches ſont toujours egales, à moins qu'elles ne ſoient marquées *Pointées.* Mais dans la Muſique Françoiſe on ne fait les Croches exactement égales que dans la Meſure à quatre Tems; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu à moins qu'il ne ſoit écrit *Croches égales.*

POLYCEPHALE. *adj.* Sorte de Nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, ſelon les uns, par le ſecond Olympe Phrygien, deſcendant du fils de Marſyas, & ſelon d'autres, par Cratès diſciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE, ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les Flûtes, inventé, ſelon les uns par une femme nommée Polymneſte, & ſelon d'autres, par Polymneſtus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER. *v. a.* C'eſt, en terme de compoſition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviſer tellement les Phraſes qu'on ſente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaiſons plus ou moins grandes, comme on ſent tout ce-

la dans le discours à l'aide de la ponctuation.

Port-de-voix. *s. m.* Agrément du Chant, lequel se marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & se pratique, en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la suit, par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

Port-de-Voix Jetté, se fait, lorsque, montant diatoniquemeut d'une Note à sa Tierce, on appuie la troisieme Note sur le Son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisieme Note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *Pl.* B. *Fig.* 13.

Portée. *s. f.* La *Portée* ou Ligne du Musique est composée de cinq Lignes paralleles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses Positions des Notes en marquent les Intervalles ou Dégrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes, elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un Dégré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les Dégrés en plaçant aussi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes, réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Musique & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les Notes passent en haut ou en

bas l'étendue de la *Portée*. Cette étendue, dans une *Portée* de Musique, est en tout d'onze Notes formant dix Dégrés diatoniques ; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Dégrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION. *f. f.* Lieu de la Portée où est placée une Note pour fixer le Dégré d'élévation du Son qu'elle représente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *Positions* ; savoir, sur une Ligne ou dans un espace, & ces *Positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'espace dans la Portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *Position* de la Note dans le Clavier général.

On appelle aussi *Position* dans la Mesure le Tems qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THESIS.)

Enfin l'on appelle *Position* dans le jeu des Instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le fillet, ensorte que l'index pose à un Ton de la Corde-à-jour, c'est la *Position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *Positions* par les Dégrés diatoniques dont la main s'éloigne du fillet.

PRÉLUDE. *s. m.* Morceau de Symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une Piece de Musique. Ainsi les Ouvertures d'Opéra sont des *Préludes*; comme aussi les Ritournelles qui sont assez souvent au commencement des Scenes ou Monologues.

Prélude est encore un trait de Chant qui passe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'Instrument est d'accord, &c. Voyez l'Article suivant.

PRÉLUDER. *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier & assez court, mais passant par les Cordes essentielles du Ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa Voix ou bien poser sa main sur un Instrument, avant de commencer une Piece de Musique.

Mais sur l'Orgue & sur le Clavecin l'Art de *Préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer impromptu des Pieces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'est sur-tout en *préludant* que les grands Musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux regles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces Transitions savantes qui ravissent les Auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur, ni de bien posséder son Clavier, ni d'avoir la main

bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellens Organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calviere & Daquin, surpassés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illustres Artistes, & fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION. *s. f.* Acte de préparer la Dissonnance. (Voyez PRÉPARER.)

PREPARER. *v. a. Preparer* la Dissonnance c'est la traiter dans l'Harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution : selon cette définition toute Dissonnance veut être préparée. Mais lorsque pour *Préparer* une Dissonnance, on exige que le Son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule Dissonnance qui se *Prépare*, savoir la Septieme ; encore cette Préparation n'est-elle point nécessaire dans l'Accord sensible, parce qu'alors la Dissonnance étant caractéristique, & dans l'Accord & dans le Mode, est suffisamment annoncée ; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne se trompe ni sur

l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septieme ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare : & comme cet Accord de Septieme ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manieres, de-là naiſſent auſſi diverſes manieres apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſonnances ; ſavoir, l'Accord qui précede la Diſſonnance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La préparation ne regarde que les deux premiers ; pour le troiſieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *Préparer* réguliérement une Diſſonnance, il faut choiſir, pour arriver à ſon Accord, une telle marche de Baſſe-fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonnance, ſoit un prolongement dans le Tems fort d'une Conſonnance frappée ſur le Tems foible dans l'Accord précédent ; c'eſt ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette Préparation réſultent deux avantages ; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonnance elle-même forme cette liaiſon, & 2. Que cette Diſſonnance, n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beau-

coup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le feroit fur un fon nouvellement frappé. Or c'eft-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deftinée Spécialement à *Préparer* la Diffonnance, que celle même qui la fait entendre: de forte que fi le Deffus fonne la Diffonnance, c'eft à lui de fyncoper; mais fi la Diffonnance eft à la Baffe, il faut que la Baffe fyncope. Quoiqu'il n'y ait rien-là que de très-fimple, les Maîtres de Compofition ont furieufement embrouillé tout cela.

Il y a des Diffonnances qui ne fe *préparent* jamais; telle eft la Sixte-ajoutée: d'autres qui fe *préparent* fort rarement; telle eft la Septieme-diminuée.

PRESTO. *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Mufique indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux Mouvemens établis dans la Mufique Italienne. *Prefto* fignifie *Vîte.* Quelquefois on marque un Mouvement encore plus preffé par le fuperlatif *Preftiffimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correfpondant en François, & qui n'en a pas befoin, puifque l'idée que ce mot exprime n'eft pas connue dans la Mufique Françoife. Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, eft celui qui s'eft formé tout d'un coup tout entier & avec toutes fes Parties dans l'efprit du

Compofiteur, comme Pallas fortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* font de ces rares coups de génie, dont toutes les idées font fi étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainfi dire, qu'une feule, & n'ont pu fe préfenter à l'efprit l'une fans l'autre. Ils font femblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le fens, fufpendu pendant toute leur durée, n'eft déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conféquent, n'ont formé qu'une feule penfée dans l'efprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts, des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raifonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu fe faire fucceffivement, mais fe font néceffairement offerts à l'efprit tout à la fois, puifque le premier fans le dernier n'auroit eu aucun fens. Telle eft, par exemple, l'invention de cette prodigieufe machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philofophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un feul & unique raifonnement dont la fabrication de l'ouvrage eft la conclufion. Ces fortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyfe, font des prodiges pour la raifon, & ne fe conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en eft toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté. & dans la Mufique les morceaux *di Prima intenzione* font les feuls qui puiffent caufer ces extafes,

ſes, ces raviſſemens, ces élans de l'ame qui tranſportent les auditeurs hors d'eux mêmes. On les ſent, on les devine à l'inſtant, les connoiſſeurs ne s'y trompent jamais. A la ſuite d'un de ces morceaux ſublimes, faites paſſer un de ces Airs découſus, dont toutes les Phraſes ont été compoſées l'une après l'autre, ou ne ſont qu'une même phraſe promenée en différens Tons, & dont l'Accompagnement n'eſt qu'un Rempliſſage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau ſoit compoſé, ſi le ſouvenir de l'autre vous laiſſe quelque attention à lui donner, ce ne ſera que pour en être glacés, tranſis, impatientés. Après un Air *di Prima intenzione*, toute autre Muſique eſt ſans effet.

PRISE. *Lepſis*. Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION. *ſ. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les ſuites d'Intervalles égaux ſont toutes en *Progreſſions*, & c'eſt en identifiant les termes voiſins de différentes *Progreſſions*, qu'on parvient à compléter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une maniere de déterminer la valeur des Notes ſemi-Breves ſur celle de la Breve, ou des Minimes ſur celle de la ſemi-Breve. Cette *Prolation* ſe marquoit après la Clef, & quelque-

ſois après le ſigne du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, ſelon les regles ſuivantes.

Conſidérant toujours la diviſion ſous-triple comme la plus excellente, ils diviſoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Meſure ternaire, & ſe marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Breve à la ſemi-Breve : ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rappport de la ſemi-Breve à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9 & 11.)

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Tems par un ſimple cercle quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure; (*même Pl. Fig.* 10 *&* 12.)

Depuis on ajouta quelques autres ſignes à la *Prolation* parfaite : outre le cercle & le demi-cercle on ſe ſervit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou ſemi-Breves, pour celle de la Breve ou Quarré & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou ſemi-Breve.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* ſont abolies; la diviſion ſous-double l'a emporté ſur la ſous-

ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des signes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *Prolation* signifie *Roulement.* Je n'ai point lu ailleurs ni oui dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE *s. m.* Sorte de petit Opéra qui précede le grand, l'annonce & lui sert d'introduction. Comme le sujet des *Prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Musique en doit être brillante, harmonieuse, & plus imposante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiser sur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Piece, & il faut que le Musicien, sans être maussade & plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de maniere à se montrer encore intéressant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie, ni rendue par la plupart des Compositeurs ; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, & de supprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne sont guere qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Piece, en usant d'avance les moyens de plaire & d'intéresser. Aussi les Opéra François sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *Prologues* ; encore ne les y souffre-

t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

Rroportion. *s. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *Proportions* ; savoir la *Proportion* Arithmétique , la Géométrique , l'Harmonique , & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d;* si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisieme *c* au quatrieme *d* , ces quatre termes sont en *Proportion* Arithmétique. Tels sont , par exemple , les nombres suivans , 2 , 4 : 8 , 10.

Que si , au lieu d'avoir égard à la différence , on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus ; si , par exemple , le premier *a* est au second *b* comme le troisieme *c* est au quatrieme *d* , la *Proportion* est Géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2 , 4::8 , 16.

Dans le premier exemple , l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2 ; & l'excès dont le troisieme 8 est surpassé par le quatrieme 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4 ; & le troisieme terme 8 est aussi la moitié du quatrieme 16. Ces

quatre termes ſont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion*, ſoit Arithmétique, ſoit Géométrique, eſt dite inverſe ou réciproque, lorſqu'après avoir comparé le premier terme au ſecond, l'on compare non le troiſieme au quatrieme, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troiſieme, & que les rapports ainſi pris ſe trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, ſont en *Proportion* Arithmétique réciproque; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, ſont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorſque, dans une *Porportion* directe, le ſecond terme ou le conſéquent du premier rapport eſt égal au premier terme ou à l'antécédent du ſecond rapport; ces deux termes étant égaux, ſont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainſi dans cette *Proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois; & la *Proportion* ſe poſe ainſi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *Proportion* Géométrique 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ∺ 2, 4, 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *Proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'inter-

ruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, ſont donc en *Proportion* Arithmétique continue, & ces trois-ci, ∺ 2, 4, 8, ſont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorſqu'une *Proportion* continue ſe prolonge; c'eſt-à-dire lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progreſſion*.

Ainſi ces quatres termes 2, 4, 6, 8, forment une Progreſſion Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes, 2, 4, 8, 16, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſieme comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique*. Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſieme 6, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſieme ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, non comme le premier eſt au troiſieme, ainſi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme le troiſieme eſt au premier, alors ces trois termes forment entr'eux une ſorte de *Proportion* appellée *Proportion Contre-Harmonique.* Ainſi ces trois nombres 3, 5, 6, ſont en *Proportion* Contre-Harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'Accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la ſorte de *Proportion* qu'à cauſe de cela on a nommé Harmonique : mais c'eſt-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet ſur l'organe auditif; ainſi la *Proportion* Harmonique & la *Proportion* Contre-Harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *Proportion* Arithmétique & la *Proportion* Géométrique, qui même y ſont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penſer que les propriétés des quantités abſtraites ne ſont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne ſais quelles chimériques analogies entre choſes de différente nature, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT. *adv.* Chanter ou jouer *Proprement,* c'eſt exécuter la Mélodie Françoiſe avec

les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la ſeule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un, que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enſeignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ. *ſ. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui ſont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Muſique ancienne, le Son le plus grave de tout le Syſtême, un Ton au-deſſous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom ſignifie *Surnuméraire*, *Acquiſe*, ou *Ajoutée*, parce que la Corde qui rend ce Son là, fut ajoutée au-deſſous de tous les Tétracordes pour achever le Diapaſon ou l'Octave avec la Mèſe; & le Diapaſon ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la Corde la plus aiguë de tout le Syſtême. (Voyez SYSTÊME.)

PROSODIAQUE *adj.* Le Nome *Proſodiaque* ſe chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE. *ſ. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des ſacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Proſodies* à Clo-

nas, de Tégée ſelon les Arcadiens, & de Thèbes ſelon les Béotiens.

PROTESIS. *ſ. f.* Pauſe d'un Tems long dans la Muſique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pauſe d'un Tems bref.

PSALMODIER. *v. n.* C'eſt chez les Catholiques Chanter ou réciter les Pſeaumes & l'Office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le Chant & la parole : c'eſt du Chant, parce que la voix eſt ſoutenue; c'eſt de la parole, parce qu'on garde preſque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI, (Voyez EPTIS.)

PYTHAGORICIENS. *ſub. maſ. pluriel.* Nom d'une des deux Sectes dans leſquelles ſe diviſoient les Théoriciens dans la Muſique Grecque; elle portoit le nom de Pythagore, ſon chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Ariſtoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Conſonnans que Diſſonnans par le Calcul des rapports. Les Ariſtoxéniens, au contraire, diſoient *s*'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur diſpute n'étoit qu'une diſpute de mots; & ſous des dénominations plus ſimples, les moitiés ou les quarts-de-*Ton* des Ariſtoxéniens, ou ne ſignifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins compoſés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens.* En propoſant, par

exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien ? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe ; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée est un nombre irrationel : il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié-de-*Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La simplicité des Aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente ; c'étoit une simplicité semblable à celle du Systême de M. de Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)



Q.

QUADRUPLE-CROCHE. *s. f.* Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Mesure à quatre Tems ; mais on remplit rarement une Mesure, & même un Tems, de cette espece de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente

valeur, (on peut ſe la figurer en jettant les yeux ſur les doubles & triples croches *Pl. D. Fig.* 9.) Elle tire ſon nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Muſique de même qu'en Proſodie, ne ſignifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation réſulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ. *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le ſigne qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre.* (Voyez B.)

QUARRÉE ou BREVE. *adj. pris ſubſtantiv.* Sorte de Note (faite comme on peut voir à la *Pl.* D. *Fig.* 8. *lig.* 3.), & qui tire ſon nom de ſa figure. Dans nos anciennes Muſiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou ſemi-Breves, & tantôt deux, ſelon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie aſſez rarement.

QUART-DE-SOUPIR. *ſ. m.* Valeur de ſilence qui marque, comme le porte ſon nom, la quatrieme partie d'un ſoupir; c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une double-croche. On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9. les deux différentes manieres de l'écrire des François & des Italiens. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON. *f. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Ariſtoxéne, & duquel la raiſon eſt ſourde. (Voyez ECHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons, ni dans l'oreille, ni dans les calculs Harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'intervalle exact d'un *Quart-de-Ton ;* & quand on conſidere quelles opérations géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure ; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpeces ; ſavoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur ; & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE. *ſ. f.* La troiſieme des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte*

eſt une Conſonnance parfaite ; ſon rapport eſt de 3 à 4 : elle eſt compoſée de trois Dégrés diatoniques formés par quatre Sons, d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi ; ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres ; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte ;* ou en augmentat d'un ſemi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eſt de trois Tons pleins : il n'eſt que de deux *Tons*, c'eſt-à-dire, d'un *Ton*, & deux ſemi-Tons dans la *Quarte diminuée ;* mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Harmonie, & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte*, ou *Quarte & Quinte*. Quelques-uns l'appellent Accord de Onzieme : c'eſt celui où ſous un Accord de Septieme on ſuppoſe à la Baſſe un cinquieme Son, une Quinte au-deſſous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & ſa Septieme fait Onzieme avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte ſuperflue* ou *Triton*. C'eſt un Accord ſenſible dont la diſſonnance eſt portée à la Baſſe : car alors la Note ſenſible fait Triton ſur cette diſſonnance. (Voyez ACCORD.

Deux *Quartes* justes de suite sont permises en composition même par Mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la Sixte : mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, & que la Basse-fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient aussi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diatesseronare.*

QUATORZIEME. *s. f.* Réplique ou Octave de la Septieme. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzieme*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR. *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *Quatuor.*

QUEUE. *s. f.* On distingue dans les Notes la tête & la *Queue.* La tête est le corps même de la Note ; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend in-

différemment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plupart des Notes n'ont pas de *Queue;* mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Breve ou Quarrée n'en avoit pas non plus ; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les valeurs des autres Notes, & sur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujoud'hui la *Queue* ajoutée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée ; elle l'abrege, au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE. *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque.* L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononcent comme en Latin.

QUINTE. *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Dégrés diatoniques, arrivant au cinquieme Son, d'où lui vient le nom de *Quinte.* Son Intervalle est de trois *Tons* & demi ; savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un semi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres; savoir, en diminuant son Intervalle d'un semi-

Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte Diminuée*; ou en augmentant d'un semi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-superflue*. De sorte que la *Quinte-superflue* a quatre *Tons*, & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne differe dans nos systêmes que par le nombre des Dégrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; savoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoutée*, & l'Accord de *Quinte-superflue*.

Le premier de ces deux Accords se considere en deux manieres; savoir, comme un Renversement de l'Accord de Septieme, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave; c'est l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont le Son Fondamental est au grave, & c'est alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considere aussi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoise la *Quinte-superflue* est l'Accord dominant en Mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-superflue* avec la Note sensible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-superflue* ne se pratique que sur la Tonique en Mode majeur, lorsque, par accident, sa *Quinte* est dièsée, faisant alors Tierce majeure sur la Médiante

te

te & par conséquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du Mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtême de M. Tartini. (Voyez SYSTÊME.)

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Quintes* de ſuite par mouvement ſemblable entre les mêmes Parties: cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette regle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Premiérement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſiémement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux Tierces majeures; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-Fauſſe, eſt une *Quinte* reputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton: telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septieme ſur la ſeconde Note du Ton en Mode majeur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une Diſſonnance qu'il faut ſauver; mais la *Quinte-Fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand

on compose à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.

QUINTE, est aussi le nom qu'on donne en France à cette Partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie a passé à l'Instrument qui la joue.

QUINTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par *Quintes* que par Quartes. C'est ce qu'ils appelloient aussi dans leur Latin, *Diapentissare*. Muris s'étend fort au long sur les regles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME. *s. f.* Intervalle de deux Octaves (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)



R.

RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté *Pl.* N. Voyez aussi l'article MUSIQUE où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Systême à *Ravalement*, est celui qui, au lieu de se borner à Quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-dessous de

l'*ut* d'en bas, une Quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, & embrassant ainsi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a guere que ces Instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq Octaves. Les Instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, & l'Accord des Basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

Ré. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & Gamme.)

Recherche. *s. f.* Espece de Prélude ou de Fantaisie sur l'Orgue ou sur le Clavecin, dans laquelle le Musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela se fait ordinairement sur le Champ sans préparation, & demande, par conséquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches*, ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, suspendant la Mesure, parcourant les diverses Cordes du Mode, & même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT. *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à Voix seule. On dit, un *Récit* de Basse, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux Instrumens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque, par opposition au Chœur & à la Symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'Unisson.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où regne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoise, *les Récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs.* Un *Récit* est souvent un Air, & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif*?

RÉCITANT. *Partie.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule Voix, ou se joue par un seul Instrument; par oppositon aux Parties de Symphonie & de Chœur qui sont exécutées à l'Unisson par plusieurs Concertans. (Voyez RÉCIT.)

RE'CITATION. *s. f.* Action de Réciter la Musique. (Voyez RE'CITER.)

RE'CITATIF. *s. m.* Discours récité d'un Ton musical & harmonieux. C'est une maniere de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Mu-

ſicien doit imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaccoup, du caractere de la Langue ; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours : il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale : mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant des cris, de la Pſalmodie ; on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poëſie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajouter la Cadence du Metre & la Récitation ſoutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait muſicale ; d'où vient que ceux qui verſifioient appelloient cela *chanter*. Cet uſage, paſſé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poëtes, *je chante*, lorſqu'ils

ne font aucune ſorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant, mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne ſauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'eſt cette diſtinction même qui nous a rendu le *Récitatif* néceſſaire. La Muſique domine trop dans nos Airs, la Poëſie y eſt preſque oubliée. Nos Drames lyriques ſont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne ſeroit qu'une ſuite d'Airs ennuieroit preſque autant qu'un ſeul Air de la même étendue. Il faut couper & ſéparer les Chants par de la parole ; mais il faut que cette parole ſoit modifiée par la Muſique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit reſter la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Piece, ſeroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le paſſage du diſcours au Chant, & réciproquement, eſt trop diſparat ; il choque à la fois l'oreille & la vraiſemblance : deux Interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne ſauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* eſt le moyen d'union du Chant & de la parole ; c'eſt lui qui ſépare & diſtingue les Airs ; qui repoſe l'oreille étonnée de celui qui précede & la diſpoſe à goûter celui qui ſuit : enfin c'eſt à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'eſt que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut ſe rendre ſans ſortir de la Langue donnée, & ſans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne mesure point le *Récitatif* en chantant. Cette Mesure, qui caractérise les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'Accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le Compositeur, en notant le *Récitatif*, sur quelque Mesure déterminée n'a en vue que de fixer la correspondance de la Basse-continue & du Chant, & d'indiquer, à-peu-près, comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *Récitatif* que de la Mesure à quatre Tems; mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de Mesures.

Ces derniers arment aussi la Clef de toutes sortes de Transpositions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs, ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel: la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Transitions, faisant que la Transposition convenable à un Ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les Accidens sur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* presque impossible à suivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *Récitatif* qu'on doit faire usage des Transitions harmoniques les plus recherchées; & des plus savantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une ima-

ge, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guere au Compositeur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des Phrases étranglées, entassées, & qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Musique Françoise, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des Modulations également variées qui puissent représenter, par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux; elles sont infinies, & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le Musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible, & afin de porter dans l'esprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Transitions qui les supposent; si, par exemple, l'Intervalle du semi-Ton majeur ou mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage Enharmonique. Une marche de Basse suffit souvent pour changer toutes les idées & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'Auditeur soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Basse, qui doit faire son effet sans être écouté, il suit de-là que la Basse doit rester sur la même Note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de Note & frappe une autre Corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis, n'usent point les grands effets; ils distraisent moins fréquemment le Spectateur & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Basses perpétuellement sautillantes, qui courent de Croche en Croche après la succession Harmonique, & font, sous la Mélodie de la Voix, une autre maniere de Mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir prolonger & varier ses Accords sur la même Note de Basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Basse, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du Drame, à séparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que soit le Dialogue, quelqu'énergique & savant que puisse être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet;

parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcenes, abuſent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il ſoit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthene parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'en ſuivroit pas de-là que Démoſthene fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célebre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéras, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle; l'effet de ces morceaux montre aſſez que le

défaut qu'on impute au genre n'eſt que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une ſeule ligne, & ſans autre Accompagnement que la Baſſe, faire un effet prodigieux non-ſeulement ſur les Profeſſeurs de l'Art, mais ſur tous les Spectateurs. » C'étoit, dit-il, au commencement du troiſieme Acte. A chaque repréſentation un ſilence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau. On voyoit les viſages pâlir; on ſe ſentoit friſſonner, & l'on ſe regardoit l'un l'autre avec une ſorte d'effroi : car ce n'étoient ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit un certain ſentiment de rigueur âpre & dédaigneuſe qui troubloit l'ame, ſerroit le cœur & glaçoit le ſang. » Il faut tranſcrire le paſſage original; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos Théâtres, que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del ſecolo preſente nel Dramma che ſi rapreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che dal Baſſo; per cui, tanto in noi profeſſori, quanto negli aſcoltanti, ſi deſtava una tal e tanta commozione di animo, che tutti ſi guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutazione di colore che ſi faceva in ciaſcheduno di noi. L'effetto non era di pianto (*mi*

ricordo benissimo che le parole erano di sdegno) *ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò, il Dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.*

RE'CITATIF ACCOMPAGNE' est celui auquel outre la Basse-continue, on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement qui ne peut guere être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entieres, & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RE'CITATIF MESURE'. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta.*

Ce contraſte, ce changement bien ménagé produit des effets ſurprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent muſical & ſe développe à l'inſtant par les plus douces inflexions du Chant, puis, coupée de la même maniere par quelqu'autre réflexion vive & impétueuſe, elle s'interrompt bruſquement pour reprendre à l'inſtant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & meſurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chaſſe, ne ſont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On meſure encore le *Récitatif*, lorſque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & meſuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer ſon débit. C'eſt moins alors un *Récitatif meſuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RE'CITATIF OBLIGE'. C'eſt celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainſi dire le Récitant & l'Orcheſtre l'un envers l'autre, en ſorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces paſſages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orcheſtre, ſont ce qu'il y a de plus touchant, de plus raviſſant, de plus énergique dans toute la Muſique moderne. L'Acteur agité, tranſporté d'une paſſion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant leſquelles l'Orcheſtre

parle pour lui ; & ces ſilences, ainſi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que ſi l'Acteur diſoit lui-même tout ce que la Muſique fait entendre. Juſqu'ici la Muſique Françoiſe n'a ſu faire aucun uſage du *Récitatif obligé.* L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcene du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une ſituation vive, ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcenes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin ?

RE'CITER. *v. a.* & *n.* C'eſt chanter ou jouer ſeul dans une Muſique, c'eſt exécuter un *Récit.* (Voyez RE'CIT.)

RE'CLAME. *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verſet. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLE'. *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle ſimple porté à ſon Octave. Ainſi la Treizieme compoſée d'une Sixte & de l'Octave, eſt une *Sixte redoublée*, & la Quinzieme, qui eſt une Octave ajoutée à l'Octave, eſt une Octave *redoublée.* Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle eſt triplé ; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé.* Pour trouver le ſimple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez ſept autant de fois que vous le pour-

fez du nom de cet Intervalle, & le reſte ſera le nom de l'Intervalle ſimple : de treize rejettez ſept, il reſte ſix ; ainſi la Treizieme eſt une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois ſept ou quatorze, il reſte un : ainſi la Quinzeme eſt une Uniſſon triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle ſimple quelconque, ajoutez-y ſept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle ſimple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RE'DUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *Déduction*, n'eſt guere en uſage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaiſon de tous les Couplets d'une Chanſon par les mêmes paroles & par le même Chant, qui ſe dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la premiere fois par le ſieur Delaire en 1700, laquelle détermine, ſur la marche diatonique de la Baſſe, l'Accord convenable à chaque dégré du Ton, tant en Mode majeur qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en deſcendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig. 6.* cette formule chiffrée ſur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7. ſur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton ſoit bien déterminé, on ne ſe trompera pas en accompagnant ſur cette *Regle*, tant que l'Auteur ſera reſté dans l'Harmonie ſimple & naturelle que comporte le Mode. S'il ſort de cette ſimplicité par des Accords, par ſuppoſition ou d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire auſſi à chaque changement de Ton: mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *Regle de l'Octave*, & cette *Regle* doit s'étudier ſur la Baſſe-fondamentale pour en bien comprendre le ſens.

Il eſt cependant fâcheux qu'une formule deſtinée à la pratique des *Regles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Regles*; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur donne. Cette faute eſt dans l'Accompagnement de la ſixieme Note dont l'Accord chiffré d'un 6. peche contre les regles; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la Baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un Accord parfait ſur un autre Accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaiſon, en ajoutant une Septieme à l'Accord parfait de la Dominante; mais alors cette Septieme, devenue Octave ſur la Note ſuivante, ne feroit point ſauvée, & la Baſſe-fondamentale, deſcendant dia-

diatoniquement ſur un Accord parfait, après un Accord de Septieme, feroit une marche entiérement intolérable.

On pourroit auſſi donner à cette ſixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaiſon ; mais ce ſeroit fondamentalement un Accord de Septieme avec Tierce mineure, où la Diſſonnance ne ſeroit pas préparée ; ce qui eſt encore contre les *Regles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte ſur cette ſixieme Note, & ce ſeroit alors l'Accord parfait de la Seconde ; mais je doute que les Muſiciens approuvaſſent un Renverſement auſſi mal entendu que celui-là ; Renverſement que l'oreille n'adopte point, & ſur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septieme, & alors la Sixte ſimple iroit très-bien ſur la ſixieme Note qui ſuit ; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal ſur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût ſuivie de l'Accord parfait ou de la Septieme ; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Regle* qui ſert non-ſeulement dans la pratique, mais de modele pour la pratique, ne doit point ſe tirer de ces combinaiſons théoriques rejettées par l'oreille ; & chaque Note, ſurtout la Dominante, y doit porter ſon Accord propre, lorſqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une choſe certaine, que

nos *Regles* sont mauvaises, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la sixieme Note en montant, est une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner réguliérement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul Accord à lui donner, savoir celui de Septieme; non une Septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre Septieme, seroit une faute; mais une Septieme renversée d'un Accord de Sixte-ajoutée sur la Tonique. Il est clair que l'Accord de la Tonique est le seul qu'on puisse insérer réguliérement entre l'Accord parfait ou de Septieme sur la Dominante, & le même Accord sur la Note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

Régler le Papier. C'est marquer sur un papier blanc les Portées pour y noter la Musique. (Voyez Papier Réglé.)

Régleur. *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de Musique. (Voyez Copiste.)

Réglure. *s. f.* Maniere dont est réglé le papier. *Cette Réglure est trop noire. Il y a plaisir de Noter sur une Réglure bien nette.* (Voyez Papier Réglé.)

Relation. *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, considéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* est

juste, quand l'Intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse*, quand il est superflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fausses Relations*, on ne considere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainsi le Triton, qui dans la Mélodie est une *fausse Relation*, n'en est une dans l'Harmonie que lorsqu'un des deux Sons qui le forment, est une Corde étrangere au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'est pas toujours une *fausse Relation*. Les Octaves diminuées & superflues, étant non-seulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, sont toujours de *fausses Relations*. Il en est de même des Tierces & des Sixtes-diminuées & superflues, quoique la derniere soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses Relations* étoient toutes défendues. A présent elles sont presque toutes permises dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fausse Relation*, ne soit admis que comme Note de goût, & non comme partie constitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux Cordes qui sont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui se trouve entre le Dièse de l'Inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'est,

par le Tempérament, la même touche ſur l'Orgue & ſur le Clavecin ; mais en rigueur ce n'eſt pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE. *adj.* Les Sons *Remiſſes* ſont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remiſe* eſt l'oppoſé d'*Intenſe*, & il y a cette différence entre *Remiſſe* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intenſe* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* ſe diſent de la ſenſation que le Son porte à l'oreille ; au lieu qu'*Intenſe* & *Remiſe* ſe rapportent plutôt à la cauſe qui le produit.

RENFORCER. *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt paſſer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant & augmentant les Sons, ſoit ſur une Tenue, ſoit ſur une ſuite de Notes, juſqu'à ce qu'ayant atteint celle qui ſert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne enſuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Muſique par le mot *Creſcendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE. *ſ. f.* Retour du ſujet ſurtout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renverſé* eſt oppoſé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il eſt oppoſé à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT. *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les Accords, & dans les Parties qui compoſent l'Harmonie : ce qui ſe fait en ſubſtituant à la Baſſe, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Deſſus, ou aux extrêmités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'Accord même : mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent ſouvent le Compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les Accords, & par conſéquent la diſpoſition des Parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manieres, & quatre choſes en vingt-quatre manieres, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonnant de vingt-quatre ; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*,

& ne portent qu'un même nom, ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonnant; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, ſi la Baſſe-fondamentale eſt retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel eſt gardé dans les Accords, l'Harmonie eſt directe. Dès que cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'Accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé; *Renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

Partout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l'Harmonie; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens; pourvû qu'on ne change point la ſucceſſion réguliere & fondamentale, que les Diſſonnances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte

toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvieme & la Seconde : c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la Diſſonnance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonnance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoute à la Baſſe eſt entiérement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonnance moins dure. Que ſi ce Son ajouté vient à être tranſpoſé dans les Parties ſupérieures, comme il l'eſt quelquefois; ſi cette tranſpoſition n'eſt faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne ſauroit ſe pratiquer heureuſement ſans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix eſt autre choſe; il faut de l'oreille & du goût; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet

& l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt faite pour ſoutenir l'Harmonie & régner au-deſſous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverſe* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raiſons pour cela: ſans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Muſiques récentes, où les Deſſus chantent quelquefois comme des Baſſes, & les Baſſes toujours comme des Deſſus, où tout eſt confus, *renverſé*, mal ordonné, ſans autre raiſon que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renverſemens* d'un Accord, autant qu'une ſeule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI. *ſ. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-deſſus de la Portée, lequel correſpondant à un autre ſigne ſemblable, marque qu'il faut, d'où eſt le ſecond, retourner où eſt le premier, de-là ſuivre juſqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION. *ſ. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eſt ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes eſſentielles du Mode, celles qui compoſent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus ſouvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'eſt-à-dire, la Finale & la Dominante, qui ſont proprement la répercuſſion du Ton, doivent être plus ſouvent rebattues que celle du milieu qui

n'eſt que la répercuſſion du Mode. (Voyez Ton & Mode.)

Répétition. *ſ. f.* Eſſai que l'on fait en particulier d'une Piece de Muſique que l'on veut exécuter en Public. Les *Répétitions* ſont néceſſaires pour s'aſſurer que les copies ſont exactes, pour que les Acteurs puiſſent prévoir leurs Parties, pour qu'ils ſe concertent & s'accordent bien enſemble, pour qu'ils ſaiſiſſent l'eſprit de l'ouvrage & rendent fidélement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* ſervent au Compoſiteur même pour juger de l'effet de ſa piece, & faire les changemens dont elle peut avoir beſoin.

Réplique. *ſ. f.* Ce terme, en Muſique, ſignifie la même choſe qu'*Octave*. (Voyez Octave.) Quelquefois en compoſition l'on appelle auſſi *Réplique* l'Uniſſon de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a néceſſairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Muſique à plus de quatre Parties. (Voyez Unisson.)

Répons. *ſ. m.* Eſpece d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Egliſe Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en maniere de Rondeau, par une Repriſe appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, ſans ſortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choiſi. Il n'eſt cependant pas néceſſaire que le Verſet d'un *Répons* ſe

termine par la Note finale du Mode ; il suffit que cette Finale termine le *Répons* même.

Réponse. *f. f.* C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la premiere l'a fait entendre ; mais c'est surtout dans un Contre-Fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez Fugue, Contre-Fugue.)

Repos. *f. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le Chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : si la Cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos*; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une Dissonnance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'especes de *Repos* que de sortes de Cadences pleines ; (Voyez Cadence.) & ces différens *Repos* produisent dans la Musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos le *Repos* avec les Silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez Silence.)

Reprise. *f. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle se répete deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *Reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la premiere *Reprise* d'une Ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *Reprise* que la seconde Partie d'un Air. On dit ainsi que la *Reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Reprise* est

encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la Note on appelle *Repriſe* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précede ; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce ſens on diſtingue deux *Repriſes*, la grande & la petite. La grande *Repriſe* ſe figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoiſe par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traverſent toute la Portée, & entre leſquelles on inſere un point dans chaque eſpace : mais cette ſeconde maniere s'abolit peu-à-peu ; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Muſique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les ſignes ; comme ces jeunes gens qui croient prendre le ſtyle de M. de Voltaire en ſuivant ſon orthographe.

Cette *Repriſe*, ainſi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précede que celle qui ſuit ; c'eſt pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Paſſe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorſque la *Repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précede, & lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du moins à ſouhaiter que cette convention, adop-

tée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie ; car elle me paroît fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Reprises.*

La petite *Reprise* est, lorsqu'après une grande *Reprise* on recommence encore quelques-unes des dernieres Mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *Reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de Renvoi figuré au-dessus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la derniere Note d'une *Reprise* se rapporte exactement pour la Mesure, & à celle qui commeence la même *Reprise*, & à celle qui commence la *Reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Mesure ; apès la Note qui termine une *Reprise*, on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la Mesure. Or, comme à la fin d'une premiere Partie on a premiérement la premiere Partie à reprendre, puis la seconde Partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des Tems ou parties de Tems semblables ; on est souvent obligé de noter deux fois la Finale de la premiere *Reprise* ; l'une avant le signe de *Reprise* avec les premieres Notes de la premiere Partie ; l'autre après le même signe pour commencer la seconde Partie.

Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere Finale jufqu'à fa répétition, pour marquer qu'à la feconde fois il faut paffer comme nul, tout ce qui eft compris fous le demi-cercle. Il m'eft impoffible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *Figure 9 de la Planche L* fuffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE. *f. f.* Prolongement ou réflexion du Son, foit par les vibrations continuées des Cordes d'un Inftrument, foit par les parois d'un corps fonore, foit par la collifion de l'air renfermé dans un Inftrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques réfonnent, c'eft-à-dire, réfléchiffent le Son. (Voyez ECHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni fes parties, comme le palais, la langue, les dents, les levres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet eft bien grand pour la *Réfonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien fenfible de cela fe tire d'un Inftrument d'acier appellé Trompe de Béarn ou Guimbarde; lequel, fi on le tient avec les doigts & qu'on frappe fur la languette, ne rendra aucun Son; mais fi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ferrant plus ou moins, & qu'on entend d'affez loin, furtout dans le bas.

Dans les Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Réſonnance* dépend de la caiſſe de l'Inſtrument.

Resserrer l'Harmonie. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixieme, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez Accord, Renversement.)

Rester. *v. n.* *Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger plus que n'exige la Proſodie, comme on fait ſous les Roulades; & *Reſter* ſur une Note, c'eſt y faire une Tenue, ou la prolonger juſqu'à ce que le ſentiment de la Meſure ſoit oublié.

Rhythme. *ſ. m.* C'eſt, dans ſa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'eſt, en Muſique, la différence du mouvement qui réſulte de la vîteſſe ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Tems.

Ariſtide Quintilien diviſe le *Rhythme* en trois eſpeces; ſçavoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel réſulte de la juſte proportion de leurs Parties, comme dans une ſtatue bien faite; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danſe, la démarche bien compoſée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouve-

mens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que soit qu'on frappe toujours la même Corde, soit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette derniere espece de *Rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier sens, c'est du *Rhythme* que naissent le nombre & l'Harmonie dans l'Eloquence; la Mesure & la cadence dans la Poësie : dans le second, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les syllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant suivoit réguliérement la marche de ces pieds & n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit ainsi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, selon les divers rapports de ces Temps. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient aussi

Dactylique, où le *Rhythme* étoit divisé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre; le *Sesqui-altere*, qu'ils appelloient aussi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite*, moins usité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou breves, selon le Mouvement, & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit dégrés différens de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient: mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le genre de *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Tems & du *Rhythme* qui en résultoit étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poëte, selon l'expression des paroles & le caractere des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poëſie, ſe partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une ſorte de pieds; le *Composé*, qui réſultoit de deux ou pluſieurs eſpeces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit ſe réſoudre en deux ou pluſieurs *Rhytmes*, égaux ou inégaux, ſelon les diverſes combinaiſons dont il étoit ſuſceptible.

Une autre ſource de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou ſucceſſions de ce même *Rhythme*, ſelon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'eſt-à-dire, ſe battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Hexamètres, Pentamètres, Adoniens, Anapeſtiques, &c.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diverſifié, c'eſt-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rhythmes* même ſemblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîteſſe ſelon la nature des pieds. Ainſi de deux *Rhythmes* de même Genre, reſultans l'un de deux Spondées; l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *Rhythme* ancien; non pas à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au

Chant : mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe : ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre *de Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *Rythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poëtiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons Il ajoute que le langage & la Poëſie moderne ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant : c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions,

à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul Pied : de sorte que nous n'avons dans notre Poësie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la Musique.

Le *Rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & sur-tout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'est rien, & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la Mesure & la Cadence? Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés, affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au Métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la Mélodie tire son caractere des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le sien du caractere dn la Prosodie; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractere rhythmique aussi-bien qu'un caractere mélodieux, absolu & indépendant de la Langue; comme la tristesse, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons

rémiſſes & bas ; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes : d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractere propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plupart de ces autres paſſions étant compoſées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

Rhythmique. *ſ. f.* Partie de l'Art muſical qui enſeignoit à pratiquer les regles du Mouvement & du *Rhythme*, ſelon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, conſiſtoit à ſavoir choiſir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agiſſoit, à connoître & poſſéder à fond toutes les ſortes de Rhythmes, à diſcerner & employer les plus convenables en chaque occaſion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expreſſive & la plus agréable, & enfin à diſtinguer l'*Arſis* & la *Théſis*, par la marche la plus ſenſible & la mieux Cadencée.

Rhythmopée. *Ῥυθμοποιΐα.* *ſ. f.* Partie de la Science Muſicale qui preſcrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez Rhythme.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouve-

ment ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la Poësie; parce qu'alors la Poësie régloit seule les Mouvemens de la Musique, & qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *Rhythmopée* se partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille; mais du reste les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON. *s. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la derniere Note du second Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai oui dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud*.

RIPPIENO. *f. m.* Mot Italien qui ſe trouve aſſez fréquemment dans les Muſiques d'Égliſe, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous.*

RITOURNELLE. *f. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & aſſurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour repoſer la Voix, pour renforcer l'expreſſion ou ſimplement pour embellir la Piece.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Muſique Italienne, les *Ritournelles* ſont ſouvent déſignées par les mots *ſi ſuona*, qui ſignifient que l'Inſtrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, & ſignifie *petit retour.* Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractere plus brillant, & preſque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guere à de ſimples répétitions; auſſi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE. *f. m.* Le papier ſéparé qui contient la Muſique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainſi l'on doit diſtribuer une *Partie* à chaque Muſicien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE. *f. f.* Air ſur lequel on chante un petit Poëme du même nom, diviſé par couplets,

duquel le ſujet eſt pour l'ordinaire quelque hiſtoire amoureuſe & ſouvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un ſtyle ſimple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractere des paroles ; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produiſe ſon effet par elle-même, indépendamment de la maniere de la Chanter. Il n'eſt pas néceſſaire que le Chant ſoit piquant, il ſuffit qu'il ſoit naïf, qu'il n'offuſque point la parole, qu'il la faſſe bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de ſaillant, n'affecte pas d'abord, mais chaque couplet ajoute quelque choſe à l'effet des précédens, l'intérêt augmente inſenſiblement, & quelquefois on ſe trouve attendri juſqu'aux larmes ſans pouvoir dire où eſt le charme qui a produit cet effet. C'eſt une expérience certaine que tout accompagnement d'Inſtrument affoiblit cette impreſſion. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juſte, nette, qui prononce bien, & qui chante ſimplement.

ROMANESQUE. *ſ. f.* Air à danſer. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE. *adj. pris ſubſt.* Note blanche & ronde, ſans queue, laquelle vaut une Meſure entiere à quatre Tems, c'eſt-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* eſt de toutes les Notes reſtées en uſage celle qui a le plus de va-

leur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit ſemi-Breve. (Voyez SEMI-BREVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanſon à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, compoſée de divers couplets qu'on chante à table chacun à ſon tour, & ſur leſquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU. *ſ. m.* Sorte d'Air à deux ou pluſieurs Repriſes, & dont la forme eſt telle qu'après avoir fini la ſeconde Repriſe on reprend la premiere, & ainſi de ſuite, revenant toujours & finiſſant par cette même premiere Repriſe par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la premiere Repriſe convienne au commencement de toutes les autres, & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes ſont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pieces de Clavecin Françoiſes.

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée complette, diviſée en deux membres, en reprenant la pre-

miere incise & finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par-là. Enfin il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition; dans ces divers cas, & dans les semblables, le *Rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE. *s. f.* Passage dans le Chant de plusieurs Notes sur une même syllabe.

La *Roulade* n'est qu'une imitation de la Mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du Chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours & de pro-

longer la Mélodie : mais il faut, de plus, que la syllabe soit longue, que la voix en soit éclatante & propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *Roulade* sans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conséquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix, sont les *a* ; ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* sont peu sonores ; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades.* La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la Françoise ; aussi les Musiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur Musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux Notes une marche lente & posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le Chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la Musique Françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *Roulade* soit toujours hors de place dans un Chant triste & pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des Accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez Neu-

ME.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllabe ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la Muſique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle des deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT. *ſ. m.* (Voyez ROULADE.)



S.

S. Cette lettre écrite ſeule dans la Partie recitante d'un Concerto ſignifie *Solo* ; & alors elle eſt alternative avec le T, qui ſignifie *Tutti.*

SARABANDE. *ſ. f.* Air d'une Danſe grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Eſpagne, & ſe danſoit autrefois avec des Caſtagnetes. Cette Danſe n'eſt plus en uſage, ſi ce n'eſt dans quelques vieux Opéras François. L'Air de la Sarabande eſt à trois Tems lents.

SAUT. *ſ. m.* Tout paſſage d'un Son à un autre par Dégré disjoint eſt un *Saut.* Il y a *Saut régulier* qui ſe fait toujours ſur un Intervalle conſon-

nant, & *Saut irrégulier*, qui ſe fait ſur un Intervalle diſſonnant. Cette diſtinction vient de ce que toutes les Diſſonnances, excepté la Seconde qui n'eſt pas un *Saut*, ſont plus difficiles à entonner que les Conſonnances. Obſervation néceſſaire dans la Mélodie, pour compoſer des Chants faciles & agréables.

SAUTER. *v. n.* On fait *Sauter* le Ton, lorſque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Inſtrument à vent, on force l'air à ſe diviſer & à faire réſonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un ſeulement de ſes harmoniques. Quand le *Saut* eſt d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier.* (Voyez OCTAVIER.) Il eſt clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chaſſe, il faut néceſſairement *Sauter*, & ce n'eſt encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves ſur la Flûte.

SAUVER. *v. a. Sauver* une Diſſonnance, c'eſt la réſoudre ſelon les regles, ſur une Conſonnance de l'Accord ſuivant. Il y a ſur cela une marche preſcrite, & à la Baſſe-fondamentale de l'Accord diſſonnant, & à la Partie qui forme la Diſſonnance.

Il n'y a aucune maniere de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'eſt donc par l'eſpece de la Cadence qu'on veut faire, qu'eſt déterminé le Mouvement de la Baſſe-fondamentale (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui

forme la Dissonnance, elle ne doit, ni rester en place, ni marcher par Dégrés disjoints; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la Dissonnance. Les Maîtres disent que les Dissonnances majeures doivent monter, & les mineures descendre; ce qui n'est pas sans exception, puisque dans certaines Cordes d'Harmonie, une Septieme, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septieme superflue. Il vaut donc mieux dire que la Septieme, & toute Dissonnance qui en dérive, doit descendre; & que la Sixte ajoutée, & toute Dissonnance qui en dérive, doit monter. C'est là une regle vraiment générale & sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *Sauver* la Dissonnance. Il y a des Dissonnances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *Sauver*.

A l'égard de la Note sensible appellée improprement dissonnance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la regle de *Sauver* la Dissonnance, que par celle de la marche Diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note sensible ne monte point.

Dans les Accords par supposition, un même Accord fournit souvent deux Dissonnances, comme la Septieme & la Neuvieme, la Neuvieme

& la Quarte, &c. Alors ces Dissonnances ont dû se préparer & doivent se *Sauver* toutes deux: c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissonne, non-seulement sur la Basse-fondamentale, mais aussi sur la Basse-continue.

SCENE. *s.f.* On distingue en Musique lyrique la *Scene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scene* au moins deux Interlocuteurs. Par conséquent dans le Monologue le caractere du Chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *Scenes* le Chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit; chaque Acteur dans les diverses passions qu'il exprime doit toujours garder un caractere qui lui soit propre & qui le distingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colere d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *Scenes*, non-seulement le caractere de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-

Contre eſt différent de celui d'une Baſſe-Taille ; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Deſſus, & plus de légéreté dans ceux des Voix plus aigues. Mais outre ces différences, l'habile Compoſiteur en trouve d'individuelles qui caractériſent ſes perſonnages ; en ſorte qu'on connoîtra bientôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, ſi c'eſt Mandane ou Emire, ſi c'eſt Olinte ou Alceſte qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui ſentent & marquent ces différences ; mais je dis cependant que ce n'eſt qu'en les obſervant, & d'autres ſemblables, qu'on parvient à produire l'illuſion.

SCHISMA. *ſ. m.* Petit Intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conſéquent, la raiſon eſt ſourde, puiſque pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHŒNION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE. *ſ. f.* Sorte de Chanſons chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diverſifiés ſelon les ſujets & les perſonnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE. *adj. pris ſubſtantiv.* Intervalle d'un Dégré conjoint. Ainſi les marches diatoniques ſe font toutes ſur des Intervalles de *Seconde*.

Il y a quatre ſortes de *Secondes*. La premiere, appellée *Seconde diminuée*, ſe fait ſur un Ton majeur, dont la Note inférieure eſt rappro-

chée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *Seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le Genre enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à son Dièse, que Brossard appelle *Seconde diminuée*, ce n'est pas une *Seconde*; c'est un Unisson altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *Seconde mineure*, est constituée par le semi-Ton majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisieme est la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde, est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second: mais cette différence s'évanouit dans notre Musique.

Enfin la quatrieme est la *Seconde superflue*, composée d'un *Ton* majeur & d'un semi-Ton mineur, comme du *fa* au *sol* Dièse: son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Seconde*: c'est un Accord de Septieme renversé, dont la Dissonnance est à la Basse; d'où il s'en suit bien clairement qu'il faut que la Basse syncope pour la préparer. (Voyez

(Voyez Préparer.) Quand l'Accord de Septieme est dominant; c'est-à-dire, quand la Tierce est majeure, l'Accord de *Seconde* s'appelle Accord de Triton, & la syncope n'est pas nécessaire, parce que la Préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle Accord de *Seconde superflue*; c'est un Accord renversé de celui de Septieme diminuée, dont la Septieme elle-même est portée à la Basse. Cet Accord est également bon avec ou sans Syncope. (Voyez Syncope.)

Semi. Mot emprunté du Latin & qui signifie *Demi*. On s'en sert en Musique au lieu du *Hémi* des Grecs, pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intetvalle, mais seulement d'un *Semi-Ton* mineur : Ainsi ; *Semi-Diton* est la Tierce mineure, *Semi-Diapente* est la Fausse-Quinte, *Semi-Diatessaron* la Quarte diminuée, &c.

Semi-Breve. *s. f.* C'est dans nos anciennes Musiques, une valeur de Note ou une Mesure de Tems qui comprend l'espace de deux Minimes ou Blanches ; c'est-à-dire, la moitié d'une Brève. La *Semi-Breve* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en lozange.

Anciennement la *Semi-Breve* se divisoit en ma-

jeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Breve parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve : ainsi la *Semi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Breve*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est, en quelque maniere, indiquée par sa figure en lozange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristode & d'Eulcide, que le Point est indivisible ; d'où il conclud que la *Semi-Breve* enfermée entre quatre Points est indivisible comme eux.

SEMI-TON. *s. m.* C'est le moindre de tous les Intervalles admis dans la Musique moderne ; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton*.

Il y a plusieurs especes de *Semi-Tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique ; le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques ; savoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il se marque sur le même Dégré par un Dièse ou par un

Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la maniere de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le Mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Dégré; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis seulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime est la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur, & son rapport est de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen est la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur, & son rapport est de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime est la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen, & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui, en qualité de Seconde, soit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE. *adj.* Echelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique*. (Voyez ECHELLE.)

SENSIBILITE'. *f. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces

mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impreſſion des beautés & des défauts de la Muſique qu'on lui fait entendre. (Voyez Goût.)

Sensible. *adj. Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant.* (Voyez Accord.) Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du Ton ; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Senſible* pour Tierce de cette Dominante ; d'où lui vient le nom d'*Accord Senſible.* (Voyez Accord.) A l'égard de la Note *Senſible*, voyez Note.

Septieme. *adj. pris ſubſt.* Intervalle diſſonnant renverſé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il eſt formé de ſept Sons ou de ſix Dégrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

La premiere eſt la *Septieme* mineure, compoſée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux ſemi-Tons majeurs, comme de *mi* à *re;* & chromatiquement de dix ſemi-Tons, dont ſix majeurs & quatre mineurs. Son rapport eſt de 5 à 9.

La deuxieme eſt la *Septieme majeure*, compoſée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un ſemi-Ton majeur; de ſorte qu'il ne faut plus qu'un ſemi-Ton majeur pour faire une Octave ; comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze ſemi-Tons, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſieme eſt la *Septieme diminuée* : elle

eſt compoſée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur & de trois ſemi-Tons majeurs, comme de l'*ut* Dièſe au *ſi* Bémol. Son rapport eſt de 75 à 128.

La quatrieme eſt la *Septieme ſuperflue*. Elle eſt compoſée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme du *ſi* Bémol au *la* Dièſe; de ſorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport eſt de 81 à 160. Mais cette derniere eſpece n'eſt point uſitée en Muſique, ſi ce n'eſt dans quelques tranſitions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septieme*.

Le premier eſt fondamental, & porte ſimplement le nom de *Septieme*: mais quand la Tierce eſt majeure & la *Septieme* mineure, il s'appelle Accord ſenſible ou Dominant. Il ſe compoſe de la Tierce, de la Quinte & de la *Septieme*.

Le ſecond eſt encore fondamental & s'appelle Accord de *Septieme diminuée*. Il eſt compoſé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septieme diminuée* dont il prend le nom; c'eſt-à-dire, de trois Tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul Accord qui ſoit ainſi formé d'Intervalles égaux; il ne ſe fait que ſur la Note ſenſible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troiſieme s'appelle Accord de *Septieme ſuperflue*. C'eſt un Accord par ſuppoſition formé

par l'Accord dominant, au-dessous duquel la Basse fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septieme-&-Sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'Accord de Neuvieme. Il ne se pratique guere que dans les Points d'Orgue à cause de sa dureté. (Voyez Accord.)

Sérénade. *s.f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de Musique Instrumentale ; quelquefois cependant on y ajoute des Voix. On appelle aussi *Sérénades* les Pieces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *Sérénades* est passée depuis longtems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la Musique & la rend plus délicieuse.

Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

Serré. *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Musique Grecque sont le premier & le second de chaque Tétracorde. (Voyez Epais.)

Sesqui. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens dans la composition des mots servans à exprimer différentes sortes de Mesures.

Ils appelloient donc *Sesqui-altères* les Mesures dont la principale Note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire ; c'est-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux ; ce qui avoit lieu dans toutes les Mesures triples ; soit dans les majeures, où la Breve, même sans Point, valoit trois semi-Breves ; soit dans les mineures, où la semi-Breve valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Sesqui-Octave* le Triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *Sesqui-Quarte*, le Triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainsi des autres.

Sesqui-Diton ou *Hémi-Dïton* dans la Musique Grecque, est l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un Semi-Ton ; c'est-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE. *adj.* Nom donné assez improprement aux Mesures à deux Tems, composées de six Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces sortes de Mesures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Mesures à six Tems.*

On peut compter cinq especes de ces Mesures *Sextuples* ; c'est-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui est composée de six Rondes ou semi-Breves appellée en France *Triple de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appellée *Triple de six pour seize*, composée de six doubles-

Croches seulement, & qui se marque ainsi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies, & en effet, elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de Notes sont moins des Mesures différentes que des modifications de Mouvement dans la même espece de mesure ; ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne servent qu'à embrouiller un Art déja assez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMS, MESURE, VALEUR DES NOTES.

Si. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les Notes. Guy Arétin, en composant sa Gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en Hexacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond sa Gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept Notes. Il arriva de là que, pour nommer la septieme, il falloit à chaque instant changer les noms des autres & les nommer de diverses manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, sur la Gamme duquel un Musicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du siecle, un ouvrage exprès.

Broffard, & ceux qui l'ont suivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier siecle ; d'autres en font honneur à un certain *Vander-Putten* ; d'autres remontent jusqu'à Jean de

Muris, vers l'an 1330; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme ſiecle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiecles, a pu ſe tromper, il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptieme ſyllabe, & qui en a ajouté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre: car on trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptieme ſyllabe, pour éviter les Muances, & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptieme ſyllabe à-peu-près dans le même tems, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette ſyllabe

Ci, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autrez *Za*, &c. Même avant le P. Merſènne, on trouve dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptieme ſyllabe ; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire, conſiſte tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di*; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *Si* n'eſt connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'eſt pas même conſervé en Italie.

SICILIENNE. *ſ. f.* Sorte d'Air à danſer, dans la Meſure à ſix-quatre ou ſix-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES. *ſ. m.* Ce ſont, en général, tous les divers caracteres dont on ſe ſert pour noter la Muſique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des Dièſes, Bémols, Béquarres, Points, Repriſes, Pauſes, Guidons & autres petits caracteres détachés, qui, ſans être de véritables Notes, ſont des modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

SILENCES. *ſ. m.* Signes répondans aux diverſes valeurs des Notes, leſquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être paſſé en ſilence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *Silences*; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, ou double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* sont donc : 1. le Bâton de quatres Mesures qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Breve ou Quarrée : 3. la Pause, qui vaut une semi-Breve ou Ronde : 4. la demi-Pause, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-soupir, qui vaut une Croche : 7 le quart-de-Soupir, qui vaut une double Croche : 8. le demi-quart-de Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le seizieme-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *Silences. Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes; car bien qu'une Noire & un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée : mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *Silences*, il faut que l'Exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE. *s. f.* Dans les Doubles & dans les variations, le premier Couple ou l'Air original,

tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *Simple.* (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE. *ſ. f.* La ſeconde des deux Conſonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que ſon Intervalle eſt formé de ſix Sons ou de cinq Dégrés diatoniques. La *Sixte* eſt bien une Conſonnance naturelle, mais ſeulement par combinaiſon; car il n'y a point dans l'ordre des Conſonnances de *Sixte* ſimple & directe.

A ne conſidérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre ſortes; deux conſonnantes & deux diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont: 1. la *Sixte mineure*, compoſée de trois *Tons* & deux ſemi-Tons majeurs, comme *mi ut*: ſon rapport eſt de 5 à 8. 2. la *Sixte majeure*, compoſée de quatre *Tons* & un ſemi-Ton majeur, comme *ſol mi*: ſon rapport eſt de 3. à 5.

Les *Sixtes* diſſonnantes ſont, 1°. La *Sixte diminuée*, compoſée de deux *Tons* & trois ſemi-Tons majeurs; comme *ut* Dièſe, *la* Bémol, & dont le rapport eſt de 125 à 192. 2°. La *Sixte ſuperflue*, compoſée de quatre *Tons*, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme *ſi* Bémol & *ſol* Dièſe. Le rapport de cette *Sixte* eſt de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a ſept Accords qui portent le nom de *Sixte.* Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Sixte.* C'eſt l'Accord parfait dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Sa place eſt ſur la Médiante du Ton, ou ſur la Note ſenſible, ou ſur la ſixieme Note.

Le ſecond s'appelle Accord de *Sixte-Quarte.* C'eſt encore l'Accord parfait dont la Quinte eſt portée à la Baſſe ; il ne ſe fait guere que ſur la Dominante ou ſur la Tonique.

Le troiſieme eſt appellé Accord de *petite-Sixte.* C'eſt un Accord de Septieme, dont la Quinte eſt portée à la Baſſe. La *petite-Sixte* ſe met ordinairement ſur la ſeconde Note du Ton, ou ſur la ſixieme.

Le quatrieme eſt l'Accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte.* C'eſt encore un Accord de Septieme, mais dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Si l'Accord fondamental eſt dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fauſſe-Quinte.* (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-Sixte* ne ſe met communément que ſur la quatrieme Note du Ton.

Le cinquieme eſt l'Accord de *Sixte-ajoutée*: Accord fondamental, compoſé, ainſi que celui de *grande-Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui ſe place de même ſur la Tonique ou ſur la quatrieme Note. On ne peut donc diſtinguer ces deux Accords que par la maniere de les ſauver ; car ſi la Quinte deſcend

& que la *Sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-Sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite : mais si la Quinte reste & que la *Sixte* monte, c'est l'Accord de *Sixte-ajoutée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé ; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixieme Accord est celui de *Sixte-majeure* & *Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse-Quinte* est substituée à la Quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septieme diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septieme Accord de *Sixte* est celui de *Sixte superflue*. C'est une espece de *petite-Sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante, comme alors la *Sixte* de cette sixieme Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un Dièse. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquieme des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER. *v. n.* C'est, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les syllabes de la Gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des Intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeller ces Intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *Solfier* quatre syllabes où dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répetons sept à chaque Octave. Ces quatre syllabes étoient les suivantes : *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*. La premiere répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des suivans; la seconde, à la Parhypate; la troisieme, au Lichanos; la quatrieme, à la Nete; & ainsi de suite en recommençant: maniere de *solfier* qui nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun

rapport à la nôtre, & s'établissoit sur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant substitué son Hexacorde au Tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes : *ut re mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'Hymne de Saint-Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine, n'est pas exactement celui dont Arétin tira ses syllabes, puisque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa Gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la Bibliotheque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au Son correspondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl.* G. *Fig.* 2.) où j'ai transcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie*

seu-

ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes : en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes dièſées ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is* ; en ſorte, par exemple, que pour *ſolfier re* Dièſe, ils prononcent *Dis* Ils ont auſſi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol : lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H : ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous ; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient* G *s*, pour *mi* Bémol D *s* &c. Cette maniere de *ſolfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premieres eſt aſſez-ſourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes. *Pa ra ga da ſo bo lo do.* Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes ; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*,

dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*, (Voyez SI.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la maniere de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de rémédier en ajoutant cinq Notes pour completter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de Cordes dans ce Syſtême; ſavoir, *ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi.* Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manieres de *ſolfier*; ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſieme eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la.* Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens

tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables ; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Dégrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode Angloiſe : on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le Syſtême moderne.

La maniere de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſurément mieux que tout cela ; car la Gamme ſe trouvant complette, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaitement obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier ; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Dégrés d'un Ton tranſpoſé n'en ont point. Défaut qui charge inu-

tilement la mémoire de tous les Dièses ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expression des Intervalles qui leur sont propres, & qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tous établis, par lesquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la seconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi*? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode sont essentiels pour la détermination des idées & pour la justesse des Intonations. Qu'on y réfléchisse bien, & l'on trouvera que ce que les Musiciens François appellent *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre Nation, & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune: chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition, lorsque le Mode est transposé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *sol-*

fier, appellées *Solfeggi*. Ce Recueil, composé par le célebre Léo, pour l'usage des commençans, est très-estimé.

SOLO. *adj. pris substantiv.* Ce mot Italien s'est francisé dans la Musique, & s'applique à une Piece ou à un morceau qui se chante à Voix seule, ou qui se joue sur un seul Instrument avec un simple Accompagnement de Basse ou de Clavecin; & c'est ce qui distingue le *Solo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orchestre. Dans les Pieces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* sur la Partie principale, quand elle récite.

SON. *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit résonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au Physicien. Le Musicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; & c'est selon cette derniere idée, que nous l'envisageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *Son*; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* se conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *Son*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premiérement, parce que l'air eſt le ſeul corps intermédiaire de l'exiſtence duquel on ſoit parfaitement aſſûré, entre le corps ſonore & l'organe auditif ; qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité, que l'air ſuffit pour expliquer la formation du *Son* ; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps ſonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La réſonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *Son*. Mais il n'y a point de maniere plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccedent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpece qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le ſent frémir ſous la main & l'on voit

bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la Cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé ; examinons premiérement ce qui conſtitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon ; que laiſſant vide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte ; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de

Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes Cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette maniere ; puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que les *Sons* ſont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la regle des diviſions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens : ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné ; d'où l'on conclud que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procede que de celle des vibrations faites dans un même eſpace de tems par les Cordes ou corps ſonores qui les font entendre ; ainſi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une Corde dou-

ble d'une autre ne fera, dans le même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes sont comme 3 & 2, les vibrations seront comme 2 & 3, & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*; &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la Corde entiere. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Unisson : car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conséquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Basses, qui, par différens accourcissemens des Cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *Sons* qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois,

ſervent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS, HARMONIQUES.)

Si l'on fait réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entiere, au moins celui de ſon Octave, celui de l'Octave de ſa Quinte, & celui de la double-Octave de ſa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon de ces *Sons*-là. Ces *Sons* acceſſoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *Son* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTÊME.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou

plusieurs *Sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois ; on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *Sons* & qu'ils sont tous dissonnans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un Ton particulier & n'est susceptible d'aucun autre : de sorte qu'à chaque *Son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correspondent : de sorte qu'on entend à la fois deux *Sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties, ils affectent l'organe en différens points.

Ce systême est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui de-

vroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons* possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être oui. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de différens *Sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d attendre que les premieres aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son.*

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car sitôt qu'on expliquera comment plu-

ſieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomene des Harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air ſuſceptibles du même *Son*, & les particules ſuſceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini ; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, ſeront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes : ces particules ſeront celles qui donneront l'Uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux ; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon : vient enſuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *Son* fondamental en fait une ; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſieme vibration, la Douzieme ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conſéquent les Harmoniques toujours moins ſenſibles ; juſqu'à ce que les rapports ſe compoſent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport ceſſe d'être rationel, les

vibrations ne concourent jamais ; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la premiere qualité du *Son*, passons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps sonore ; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *Son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Instrument, les vibrations restent toujours isochrones ; &, par conséquent, le Ton demeure le même ; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *Son* : mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du Ton ; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Françoise où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix se modere avec plus de douceur.

La vîtesse du *Son* qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vîtesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent : c'est-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours unifor-

mément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit génée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *Sons* par la qualité du Tymbre, il est évident qu'elle ne tient ni au dégré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau se mettre à l'Unisson d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même dégré ; le *Son* de la Flûte aura toujours je ne sais quoi de moëlleux & de doux ; celui du Hautbois je ne sais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde ; sans parler de la diversité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'Orgue seul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre

différent. Cependant personne que je sache n'a examiné le *Son* dans cette partie ; laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés : car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le dégré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le dégré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisieme cause différente de ces deux, pour expliquer cette troisieme qualité du *Son* & ses différences ; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Musique, qui est le *Son* en général.

En effet, le Compositeur ne considere pas seulement si les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus ; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans ; & il les distribue à différens Instrumens, à diverses Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Instrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Fort*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *Sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science Harmonique : de sorte que, comme le nombre des Sons est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie

finie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puisse être l'Intervalle qui est entre denx *Sons*, on le concevra toujours divisible par un troisieme *Son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Musique. On trouve bientôt dans les Instrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une Corde sonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni sa longueur ; il y a des bornes passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses loix. Trop foible elle ne rend point de *Son*; trop forte elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *Sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'Acoustique, tous les *Sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'est-à-dire que, selon ce grand Géometre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, & le plus

aigu 7552 vibrations dans le même tems ; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le systême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Consonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Consonnances, doivent être proscrits du systême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *Sons* seulement dans l'étendue d'une Octave, desquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *Sons* différens ; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systêmes de Musique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or

chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du ſyſtême, c'eſt-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainſi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une ſeule maniere d'Accord, mais on ne peut calculer au juſte combien ce nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduiſoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils diſtinguoient les *Sons* en deux claſſes générales; ſavoir, les *Sons* ſtables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'eſpece du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proſlambanomène; les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voiſins quelquefois ſe confondoient en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient de rechef, dans les Genres épais, les *Sons* ſtables en deux eſpeces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *nonſerrée*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre eſpece portoit le nom de *Sons Barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *Sons Barypycni* étoient au nom-

bre de cinq, ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Meſe, la Parameſe & la Nète-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *Sons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre, ſavoir le ſecond en montant de chaque Tétracorde; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme en montant de chaque Tétracorde. Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du ſyſtême moderne l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles; fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou Bémol; mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car premiérement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſphere, ſelon que ce même tuyau ſera por-

té plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matiere, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps: le tuyau ſe raccourciſſant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'aſſurer de l'identité du *Son*; mais ce calcul étant impoſſible, on ne peut s'aſſurer de cette identité du *Son* que par celle des Inſtrumens qui le donnent; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé depuis de plus praticables, & qui conſiſtent à graduer un tuyau d'une longueur ſuffiſante pour que les diviſions y ſoient juſtes & ſenſibles, en le compoſant de deux parties mobiles par leſquelles on puiſſe l'allonger & l'accourcir ſelon les dimenſions proportionelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermometre, quant à la température, & par le Barometre quant à la peſanteur.

Voyez là-deſſus les principes d'Acouſtique de cet Auteur.

SON FONDAMEMTAL. (Voy. FONDAMENTAL.

SONS FLUTÉS. (Voy. SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Eſpece ſinguliere de *Sons* qu'on tire de certains Inſtrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en poſant légérement le doigt ſur certaines diviſions de la Corde. Ces *Sons* ſont fort différens pour le Tymbre & pour le Ton de ce qu'ils feroient, ſi l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant au Tymbre, ils ſont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même diviſion, en faiſant porter la Corde ſur le manche; & c'eſt à cauſe de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer ſur ſon Violon, ou M. Bertaud ſur ſon Violoncelle des ſuites de ces beaux *Sons*. En gliſſant légérement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la maniere ſuſdite, on entend diſtinctement une ſucceſſion de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoiſſent pas la Théorie.

Le principe ſur lequel cette Théorie eſt fon-

dée, eſt qu'une Corde étant diviſée en deux parties commenſurables entr'elles, & par conſéquent avec la Corde entiere, ſi l'obſtacle qu'on met au point de diviſion n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera ſonner la Corde dans cet état, elle rendra non le ſon de la Corde entiere, ni celui de ſa grande partie, mais celui de la plus petite partie ſi elle meſure exactement l'autre ; ou, ſi elle ne la meſure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on diviſe une Corde 6 en deux parties 4 & 2 ; le *Son harmonique* réſonnera par la longueur de la petite partie 2, qui eſt aliquote de la grande partie 4 : mais ſi la Corde 5 eſt diviſée par 2 & 3 ; alors, comme la petite partie ne meſure pas la grande, le *Son harmonique* ne réſonnera que ſelon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié eſt la plus grande commune meſure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'obſervation & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux diſparoît ; avec un calcul très-ſimple on aſſigne pour chaque Dégré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt gliſſé le long de la Corde, il ne donne qu'une ſuite de *Sons harmoniques* qui ſe ſuccedent rapidement dans l'ordre

qu'ils doivent avoir ſelon celui des diviſions ſur leſquelles on paſſe ſucceſſivement le doigt, & les points qui ne forment pas des diviſions exactes, ou qui en forment de trop compoſées, ne donnent aucun ſon ſenſible ou appréciable.

On trouvera, *Pl. G. Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui deſirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient les diviſions de l'Inſtrument touchées en plein, & la ſeconde colonne montre les *Sons flûtés* correſpondans, quand la Corde eſt touchée harmoniquement.

Après la premiere Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave aiguë; c'eſt-à-dire, la Dix-neuvieme ſur la Dixieme mineure, la Dix-ſeptieme ſur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniqnes* relatifs à la Seconde & à la Septieme : premiérement, parce qne les diviſions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des ſous-diviſions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique : car le *Son harmonique* du *Ton* majeur ſeroit

la vingt-troisieme, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur ?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques* ; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons.*

SONATE. *s. f.* Piece de Musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caracteres différens. La *Sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue ; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espece d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie ;* mais quand elles passent trois Parties ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonates.* Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une

qu'ils appellent *Sonate da* Camera, *Sonates* de chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Suites.* L'autre espece est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espece que soient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens sont la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espece de Symphonie; le Vocal n'en est gueres que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poësie & de la Peinture; la pa-

role eſt le moyen par lequel la Muſique détermine le plus ſouvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'eſt par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le ſentiment qu'elle y doit produire. Qui ne ſent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Inſtrument, eſt loin de cette énergie ? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiſelle le Maure ? La Symphonie anime le Chant, & ajoute à ſon expreſſion, mais elle n'y ſupplée pas. Pour ſavoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on eſt accablé, il faudroit faire comme ce Peintre groſſier qui étoit obligé d'écrire au-deſſous de ſes figures ; *c'eſt un arbre, c'eſt un homme, c'eſt un cheval.* Je n'oublierai jamais la ſaillie du célebre Fontenelle, qui ſe trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un tranſport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

SONNER. *v. a. & n.* On dit en compoſition qu'une Note *Sonne* ſur la Baſſe, lorſqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie ; à la différence des Notes qui ne ſont que de goût, & ne ſervent qu'à figurer, leſquelles ne *Sonnent* point. On dit auſſi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

SONORE. *adj.* Qui rend du Son. *Un metal ſonore.* De-là, *Corps ſonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore ſe dit particuliérement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, juſtes, & bien tymbrés. *Une Cloche Sonore : une Voix Sonore*, &c.

SOTTO-VOCE. *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il eſt écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* ſignifient la même choſe.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui ſe marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en ſens contraire. (Voyez *Pl.* D. *Fig.* 9.) (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE. *ſ. f.* Petit Inſtrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus ſourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Inſtrument. La *Sourdine*, en affoibliſſant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractere extrêmement attendriſſant & triſte. Les Muſiciens François, qui penſent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en ſervent point. Mais on en fait uſage avec

un grand effet dans tous les Orcheſtres d'Italie ; &c. c'eſt parce qu'on trouve ſouvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un Article.

Il y a des *Sourdines* auſſi pour les Cors-de-chaſſe, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrieme Note du Ton, laquelle eſt, par conſéquent, au même Intervalle de la Tonique en deſcendant, qu'eſt la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renverſement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez auſſi l'Article qui ſuit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'eſt auſſi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la ſixieme Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en deſſous, qu'en eſt la Médiante en deſſus, doit faire Tierce majeure ſous cette Tonique, & par conſéquent Tierce mineure ſur la ſous-Dominante ; & c'eſt ſur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur ; mais il s'enſuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de ſa ſous-Dominante devroient avoir une grande affinité ; ce qui n'eſt pas : puiſqu'au contraire il eſt très-rare qu'on paſſe d'un de ces

deux Modes à l'autre, & que l'Echelle presque entiere est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui est un Dégré au-dessous de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui est un Dégré au-dessous de la Médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la sous-Dominante est la même Note *fa* pour le Ton d'*ut*: mais il n'en seroit pas ainsi de la *Sous-Médiante*; elle seroit *la* dans le premier sens, & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau: ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR. *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les Musiciens, & sur-tout les Symphonistes.

SPICCATO. *adj.* Mot Italien, lequel, écrit sur la Musique, indique des Sons secs & bien détachés.

SPONDAULA. *s. m.* C'étoit chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air conve-

nable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδὴ, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte*.

SPONDÉASME. *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièses au dessus de son Accord ordinaire ; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Eclyse*.

STABLES. *adj.* Sons ou Cordes *stables* : c'étoient, outre la Corde Proslambanomène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le Diatessaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des Cordes du milieu qu'on tendoit ou relâchoit suivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

STYLE. *s. m.* Caractere distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractere varie beaucoup selon les pays, le goût des Peuples ; le génie des Auteurs, selon les matieres, les lieux, les tems, les sujets, les expressions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Hasse, de GLUK, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Musiques d'Eglise n'est pas le même que celui des Musiques pour le Théâtre ou pour la Cham-

bre. Le *Style* des Compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des Compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des Compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *Style* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Egliſe, eſt un *Style* ſérieux, majeſtuenx, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* ſymphonique ou inſtrumental. Comme chaque Inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon caractere particulier, il a auſſi ſon *Style*. *Style* Mélismatique ou naturel, & qui ſe préſente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caractere dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *Styles* différens. (Voyez MODE & MÉLOPÉE.)

SUJET. *ſ. m.* Terme de compoſition : c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci ſeule dépend du génie,

nie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention. Les principaux *Sujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation, mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination fait, ſans laiſſer oublier ſon *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le repréſente.

SUITE. *ſ. f.* (Voyez SONATE).

SUPER-SUS. *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION. *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en Muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une Partie ſur une même Note d'une autre Partie; alors ces Notes diatoniques ne ſauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord: il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce ſont ces Notes étrangeres à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par Suppoſition*.

La regle générale eſt, quand les Notes ſont égales, que toutes celles qui frappent ſur le Tems fort portent Harmonie; celles qui paſſent ſur le Tems foible ſont des Notes de *Suppoſition* qui ne ſont miſes que pour le Chant & pour former des Dégrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les

principaux Tems de la Mesure que les Parties même de chaque Tems. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la premiere qui porte Harmonie ; la seconde est de *Supposition.* Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la premiere & la troisieme portent Harmonie, la seconde & la quatrieme sont les Notes de *Supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre ; on passe la premiere Note par *Supposition*, & l'on fait porter la seconde ; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Dégrés conjoints : car quand les Dégrés sont disjoints, il n'y a point de *Supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Supposition* ceux où la Basse-continue ajoute ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excedent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonnances des Accords par *Supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. C'est ce qui fait que les Accords par *supposition*,

bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *Supposition*; tous sont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté est une Tierce au-dessous du Son fondamental; tel est l'Accord de Neuvieme; si l'Accord de Neuvieme est formé par la Médiante ajoutée au-dessous de l'Accord sensible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte superflue. La seconde espece est quand le Son supposé est une Quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme; si l'Accord est sensible & qu'on suppose la Tonique; l'Accord prend le nom de Septieme superflue. La troisieme espece est celle où le Son supposé est au-dessous d'un Accord de Septieme diminuée; s'il est une Tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le Son supposé soit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il est fort peu usité: si le Son ajouté est une Quinte au-dessous, ou que ce Son soit la Médiante; l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte superflue, & s'il est une Septieme au-dessous, c'est-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme superflue. A l'égard des renversemens de ces divers Accords, où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures, n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'a-

vec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÊME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE. *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtême des Grecs ; ils l'appelloient en leur langue, Proſlambanoménos. Voyez ce mot.

SUSPENSION. *ſ. f.* Il y a *Suſpenſion* dans tout Accord ſur la Baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent : comme ſi, la Baſſe paſſant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques inſtans ſur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précede avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *Suſpenſion.*

Il y a des *Suſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles ſont Diſſonnantes, ce ſont toujours des Acccrds par Suppoſition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suſpenſions* ne ſont que de goût ; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois regles ſuivantes.

I. La *Suſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant ; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu,

ne doit ensuite monter ou descendre que d'un Dégré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Basse qui a porté la *Suspension.*

III. Toute *Suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule Note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la Basse la marche des Parties, suppose d'avance l'Accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir & distribuer à propos les *Suspensions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE. *s. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la consonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diatessaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainsi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou composans.

SYMPHONIASTE. *s. m.* Compositeur de Plain-Chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Bœuf.

SYMPHONIE. *s. f.* Ce mot formé du Grec σὺν, *avec* & φωνὴ, *Son*, signifie, dans la Musique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'est un sentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'Harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui

à ce mot. Ainsi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs Voix ou de plusieurs Instrumens, ou d'Instrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela se faisoit de deux manieres: ou tout concertoit à l'Unisson, & alors la Symphonie s'appelloit plus particuliérement *Homophonie;* ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela se nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les Problêmes d'Aristote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Musique Instrumentale, tant des Pieces qui ne sont destinées que pour les Instrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Instrumens se trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans plusieurs autres sortes de Musique. On distingue la Musique vocale en Musique sans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse-continue, & Musique avec *Symphonie*, qui a au moins un Dessus d'Instrumens, Violons, Flûtes ou Haut-bois. On dit d'une Piece qu'elle est en grande *Symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a encore deux autres Parties Instrumentales; savoir, Taille & Quinte de Violon. La Musique de la Chapelle du Roi, celle de plusieurs Eglises, & celle des Opéras sont presque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE. *f. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus précisément, résonnance de Quarte ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *Synaphes* dans le Systême des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèses; l'autre, entre le Tétracorde des Mèses & celui des Conjointes; & la troisieme, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE. *f. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes, sans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison : car ces *Synaulies* n'étoient autre chose qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE. *f. f.* Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible ; ainsi, toute Note *sincopée* est à contre-tems, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Sincope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs Notes, pourvu que la disposition de ces Notes qui répetent le mê-

me Son, ſoit conforme à la définition.

La *Syncope* a ſes uſages dans la Mélodie pour l'expreſſion & le goût du Chant ; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des Diſſonnances. La Premiere partie de la *Syncope* ſert à la préparation : la Diſſonnance ſe frappe ſur la Seconde ; & dans une ſucceſſion de Diſſonnances, la premiere partie de la *Syncope* ſuivante ſert en même tems à ſauver la Diſſonnance qui précede, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope, de σύν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats ; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonnance ; mais les *Syncopes* ſont antérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *Syncopes* ſans Diſſonnance.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTÊME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſieme Corde du Tétracorde

Synnéménon dans le Genre Diatonique, & comme cette troisieme Corde étoit la même que la seconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit aussi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon* (Voyez TRITE, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne se confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou Dur. *adj*. C'est l'épithete par laquelle Aristoxène distingue celle des deux especes du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde est divisé en un semi-*Ton* & deux *Tons* égaux ; au lieu que dans le Diatonique mol après le semi-Ton, le premier Intervalle est de trois quarts de *Ton*, & le second de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Aristoxène, appellé aussi *Diatono-Diatonique*, Ptolémée en établit un autre par lequel il divise le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un semi-Ton majeur ; le second, d'un *Ton* majeur ; & le troisieme, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolémée nous est resté, & c'est aussi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolémée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces

deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui compoſent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntoniques d'Ariſtoxène, $\frac{3}{20}+\frac{6}{20}+\frac{6}{20}=\frac{3}{4}$;

Syntonique de Ptolémée, $\frac{15}{16}\times\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}=\frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre eſpeces principales; ſavoir l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Egal. Mais c'eſt perdre ſon tems, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *Mode* pour me conformer à l'uſage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manieres différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le

Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTÊME. *s. m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Systême* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Systême*, s'appellent *Diastème*. (Voyez DIASTÈME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens; & par conséquent aussi une infinité de *Systêmes* possibles.

Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *Systêmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des Consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens divisoient les *Systêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Systême particulier* tout composé d'au moins deux Intervalles, tels que sont ou peuvent-être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Systêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Systêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formé par la somme de tous les *Systêmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de

leurs *Systémes* dans le Genre Diatonique ; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *Systéme* par ceux des Instrumens destinés à l'exécution : car ces Instrumens accompagnant à l'Unisson les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Systéme*. Or les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vuide ; il y falloit donc autant de Cordes que le *Systéme* renfermoit de Sons ; & c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on put, sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Systéme*.

Tout le *Systéme* des Grecs ne fut donc d'abod composé que de Quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques-uns, étoient par Dégrés conjoints ; selon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques : mais les deux extrêmes sonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu ; de la maniere suivante.

Ut——Trite Diézeugménon.
Sol——Lichanos Méson.
Fa——Parhypate Méson.
Ut——Parhypate-Hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le Tétracorde de

Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Systême* ne demeura pas long-tems borné à si peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme Corde ; Hyagnis, une sixieme ; Terpandre, une septieme pour égaler le nombre des planettes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à sept Cordes ; que Simonide y en joignit une huitieme, & Timothée une neuvieme. Nicomaque le Gerasénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraste de Piérie, puis une dixieme à Hystiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Systême* un progrès plus rapide ; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des Auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent ? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapason.

Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Dégré & réduit à un Intervalle de Septieme? C'eſt pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrêmités un Intervalle diſſonnant, il le rendit conſonnant en diviſant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produiſit l'Octave.

Quoi qu'il en ſoit, c'eſt du moins une choſe certaine que le *Syſtême* des Grecs s'étendit inſenſiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & paſſa même l'étendue du Dis-Diapaſon ou de la double Octave : étendue qu'ils appellerent *Syſtema perfectum*, *maximun*, *immutatum*; le grand *Syſtême*, le *Syſtême* parfait, immuable par excellence : à cauſe qu'entre ſes extrêmités, qui formoient entr'elles une Conſonnance parfaite, étoient contenues toutes les Conſonnances ſimples, doubles, directes & renverſées, tous les *Syſtêmes* particuliers, & ſelon eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Syſtême* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes; trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deſſous du tout pour achever la double Octave; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proſlambanomène* ou

d'*Ajoutée.* Cela n'auroit dû, ce ſemble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant ſeize. C'eſt que la disjonction ſe faiſant ſentir, tantôt entre le ſecond & le troiſieme Tétracorde, tantôt entre le troiſieme & le quatrieme, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du ſecond Tétracorde, ſuivoit en montant le *ſi* naturel qui commençoit le troiſieme Tétracorde ; ou bien, dans le ſecond cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troiſieme Tétracorde, étoit immédiatement ſuivi du *ſi* Bémol : car le premier Dégré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un ſemi-Ton. Cette différence produiſoit donc un ſeizieme Son à cauſe du *ſi* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les ſeize Sons étoient repréſentés par dix-huit noms : c'eſt-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troiſieme Tétracorde, ſelon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit ſa poſition.

Mais comme le Son fondamental varioit ſelon le Mode, il s'en-ſuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Syſtême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons ; car ſi les divers Modes avoient pluſieurs Sons communs, ils en avoient auſſi de particuliers à chacun ou à quelques-uns ſeulement. Ainſi, dans le ſeul Genre Diatonique, l'étendue

de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius est de trois Octaves ; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-Ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-Tons produisoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Musique ancienne. Que si, déduisant toutes les Répliques des mêmes Sons, on se renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des Tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques Modernes, que la Musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 2.) une Table du *Systême* général des Grecs pris dans un seul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions ; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles consécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres.

Les

Les Curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène. On y en trouvera six : une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, selon les dispositions de chacun de ces Genres dans le *Systême* Aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *Systême* général des Grecs; lequel demeura à-peu-près dans cet état jusqu'à l'onzieme siecle; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambanomène*, ou *sous-Ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tetracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, nécessaire pour distinguer la deuxieme Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la premiere Corde du même Tétracorde disjoint : c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déja assignée à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis long-tems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Dégré dans ces deux différens cas, il s'en-suit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Systême* par Guy, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Dégré ce qui en faisoit deux chez les

Grecs. Il faut dire aussi de ses Hexacordes substitués à leurs Tétracordes, que ce fut moins un changement au *Systême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre maniere de solfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Systême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Systême* fût fixé à quatre Octaves; & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'est donné tant de carriere à cet égard, que le *Systême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut*: mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Systême* général; c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en

Italie, & ces différences commencent même à devenir aſſez ſenſibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y ſont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÊME eſt encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Muſique, ou un ordre de ſignes établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtême* Pythagoricien & le *Syſtême* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtême* de Guy, le *Syſtême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. deſquels il a été parlé au mot *Note.*

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Syſtêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez auſſi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel eſt encore un autre *Syſtême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuſcrit & deſtiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait qui

nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand-Gonseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premiérement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui se faisant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conséquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Systême* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappellé au Lecteur les regles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la maniere de comparer & composer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en composer les rapports. Ainsi par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainsi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou simplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois ; c'est-à-dire, d'abaisser les Octaves

jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un Intervalle simple. Ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ses expressions inverses des miennes. Ainsi le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *Systême* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\begin{cases} \text{A.} \quad 12s - 7r \pm t = 0. \\ \text{B.} \quad 12x - 5t \pm r = 0. \end{cases}$$

$$\begin{cases} \text{C.} \quad 7s - 4r \pm x = 0. \\ \text{D.} \quad 7x - 4t \pm s = 0. \end{cases}$$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.

Rapport de la Quinte . . . $n : 1$.

Rapport de la Quarte . . . $2 : n$.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r. 2_s.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^s. n_r.

r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.

s. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.

t. Nombre de semi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'est-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

$x + 1$. Gradation des termes d'où l'Intervall tire son nom.



Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier proposé par M. de Boisgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) sont les suivans.

Ut de re ma mi fa si sol be la sa si.

Tout Intervalle est formé par la progression de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 Quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 Quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'Intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 Quintes *fa ut sol re la*, ou par cette progression de 8 Quartes *fa sa ma be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes est $n^r . 2^s .$, & que celui qui vient de Quartes est $2^s : n^r .$, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *si ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^5$. Et si l'Intervalle *si ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle est de $2^5 : n^5$., puisque le rapport de la Quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. désigneroit un Intervalle de 2^5 semi-Tons, puisque chaque Quarte a 5 semi-Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainsi, l'Octave n'ayant que 12 semi-Tons, l'Intervalle *si ut* passeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *si ut* soit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves ; c'est-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte ; $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 : : 2^5 : 2^2 n^5 : : 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *si ut* venant de Quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r : : 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 - 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même Intervalle *si ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s : : n^7 : 2^4$. Ainsi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conséquent, pour A de la premiere formule, $12s - 7r \pm t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s : : n^4 : 2^2$, & par conséquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r : : 2^5 : n^8$, &c. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un Lecteur attentif sur la route que de lui don-

ner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.

Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs préciſes des trois premieres Puiſſances de n.

$$n = \sqrt[4]{5},\ n^2 = \sqrt{5},\ n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premieres Puiſſances de n.

$$m = \frac{3}{2},\ m^2 = \frac{3^2}{2^2},\ m^3 = \frac{3^3}{2^3}$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſemi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs

de r dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r est le plus petit, est l'Intervalle diatonique, l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi l'Intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports, $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, est un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *si ut* est chromatique comme venant de Quintes, & son rapport est $n^7 : 2_4$. parce que das le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le secqnd où il vient de Quartes.

L'Intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure; l'Intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *si si* Dièse (car alors *ut* est pris pour *si* Dièse) est un Unisson superflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, est une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièse *la*, (car alors *fa* est pris comme *mi* Dièse) est une Quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correspond un Intervalle chromatique d'un même nombre de semi-Tons, & *vice versâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de semi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromati-

que, sont apellés Intervalles correspondans.

2°. Que quand la valeur de r est égal à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle est diatonique, soit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que si r est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle est chromatique.

3°. Que lorsqu'$r = 6$, l'Intervalle est en même tems diatonique & chromatique, soit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes; tels sont les deux Intervalles *fa si*, appellé Triton, & *si fa*, appellé Fausse-Quinte; le Triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 2_3$. & vient de six Quintes; la Fausse-Quinte *si fa* est dans le rapport $2^4 : n^6$ & vient de six Quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainsi le Triton, comme Intervalle diatonique, est une Quarte majeure; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte superflue : la Fausse-Quinte *si fa*, comme Intervalle diatonique, est une Quinte mineure; comme Intervalle Chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui soient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques se divisent en diminués & superflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correspond un Intervalle chromatique superflu, & à chaque

Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique ; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quarte, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique ; & *vice verſâ* tout intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité ; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{12}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément grand Comma ou Quart-de-Ton ; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées

par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les semi-Tons sont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Systême*, un changement considérable dans les caracteres, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Dégrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Dégrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle; puisque les Dégrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces Notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes déterminent leurs Intervalles avec la derniere précision & rendent absolument inutiles tous les Dièses, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puisse être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la *Planche* I, où vous trouverez, *Figure* 6, l'Echelle chromatique sans

Dièse ni Bémol ; &, *Figure* 7, l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle maniere de noter & de lire la Musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vîtesses par la multitude des Lignes, sur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Systême de Notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des Dégrés diatoniques, & que, selon M. de Boisgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce ; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte ; ni *ut ut* une Octave, mais une Douzieme : puisque chaque semi-Ton formant réellement un Dégré sur la Note, devroit en prendre aussi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce Systême me paroît également profond & avantageux : il seroit à desirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

Systême, enfin, est l'assemblage des regles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur

liaiſon, deſquels elles découlent, & par leſquels on en rend raiſon.

Juſqu'à notre ſiecle l'Harmonie, née ſucceſſivement & comme par haſard, n'a eu que des regles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui, par le *Syſtême* de la Baſſe-fondamentale, a donné des principes à ces regles.. Son *Syſtême*, ſur lequel ce Dictionnaire a été compoſé, s'y trouvant ſuffiſamment développé dans les principaux Articles, ne ſera point expoſé dans celui-ci, qui n'eſt déjà que trop long, & que ces répétitions ſupeſlues alongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expoſer tous les *Syſtêmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *Syſtême*, & d'éclaircir au beſoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Syſtême* de M. Rameau, ſi obſcur, ſi diffus dans ſes écrits, expoſé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru ſuſceptible, pourront recourir aux élémens de Muſique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau inſuffiſans à bien des égards, imagina un autre *Syſtême* ſur le ſien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte ſur une double Baſſe-fondamentale; &, comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en

composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Systême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre: *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste à parler; lequel étant écrit en Langue étrangere, souvent profond & toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du Livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus briévement qu'il me sera possible, l'extrait de ce nouveau *Systeme*, qui, s'il n'est pas celui de la Nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant sur le Monocorde la Corde entiere en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations où les Sons seront en raison inverse des longueurs de la Corde & de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes

Cordes égales, les Sons seront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en grosseur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en grosseur, les Sons seront en raison inverse des racines quarrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les Sons sont toujours entr'eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or, les Sons des Cordes s'alterent de trois manieres : savoir, en altérant, ou la grosseur, c'est-à-dire le diametre de la grosseur ; ou la longueur, ou la tension. Si tout cela est égal, les Cordes sont à l'Unisson. Si l'une de ces choses seulement est altérée, les Sons suivent, en raison inverse, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois sont altérées, les Sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomenes qu'on observe en comparant les rapports des Sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les regîtres convenables, touchez sur l'Orgue la pédale qui rend la plus basse Note marquée dans la *Planche I. Figure* 7, toutes les autres Notes marquées au-dessus résonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son

grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, &c, laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même Série ſera celle des Cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\frac{1}{4}\frac{1}{9}\frac{1}{16}\frac{1}{25}\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes ſont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainſi donc, tous les Sons qui ſont en progreſſion harmonique depuis l'unité, ſe réuniſſent pour n'en former qu'un ſenſible à l'oreille, & tout le *Syſtême* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ſes aliquotes qu'il faſſe réſonner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{2}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la Corde en parties égales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées; de ſorte que des deux Sons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eſt ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours deſquelles réſulte un Son. Ainſi, toute l'Harmonie étant néceſſairement compriſe entre la Monade ou l'unité compoſante & le Son plein ou l'unité compoſée, il s'en-ſuit que l'Har-

monie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisieme Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le Troisieme Son.

La production de ce troisieme Son, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl.* I. *Fig.* 8.) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les Intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisiemes Sons produits par les autres Intervalles, sont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en est renversée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixieme majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la Dixieme majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzieme ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-septieme, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le semi-Ton majeur donne la Vingt-deuxieme ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le semi-Ton mineur donne la Vingt-sixieme du Son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'Intervalle change très-sensiblement le Son produit ou fondamental. Ainsi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaissant le Son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$: aussi-tôt le Son produit montera d'un *Ton*. Faites la même opération sur le semi-Ton majeur, & le Son produit descendra d'une Quinte.

Quoique la production du troisieme Son ne se borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en

pouvant exprimer de plus composé, il est, pour le présent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite réguliere des Consonnances qui composent cette Table, qu'elles se rapportent toutes à une base commune & produisent toutes exactement le même troisieme Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomene, une démonstration physique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les sciences Physico-Mathématiques, telles que la Musique, les démonstrations doivent bien être géométriques; mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seulement que l'union du calcul à la Physique fournit, dans les verités établies sur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la géométrie seule donnera des Théorêmes certains, mais sans usage dans la pratique; la Physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entr'eux & sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'Harmonie est un, comme nous venons de le voir, & se résout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auf-

si; puisque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diametre A B, le quarré de l'ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC & CB du Diamettre par le rayon: propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du Diamèttre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des Cordes sonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans sont aussi comme les quarrés, tandis que les Sons sont comme les racines.

Maintenant, du Diametre AB, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) divisé selon la Série des fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les Ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diametre représente une Corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même *Planche*, *Figure* 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diamettre, les Sections contiendront ces nombres entiers $BC = \frac{1}{2} = 30$; $BG = \frac{1}{3} = 20$; $Bc = \frac{1}{4} = 15$; $Be = \frac{1}{5} = 12$; $Bg = \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diametre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes seront entr'eux comme les Abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes seront entr'eux comme les Complémens des Abscisses au Diametre, par conséquent dans les raisons suivantes :

$$\overline{AC}^2 = \tfrac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \tfrac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \tfrac{3}{4} = 45.$$

$$\overline{Ae}^2 = \tfrac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \tfrac{5}{6} = 50.$$

& représenteront les Sons de l'exemple P, sur lequel on doit remarquer en passant, que cet exemple, comparé au suivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la regle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées feront au quarré 3600 du Diametre dans les raifons fuivantes :

$$\overline{A \quad B}^2 = 1 = 3600.$$

$$\overline{C, CC}^2 = \tfrac{1}{4} = 900.$$

$$\overline{G, GG}^2 = \tfrac{2}{9} = 800.$$

$$\overline{c, \quad cc}^2 = \tfrac{3}{16} = 675.$$

$$\overline{e, \quad ee}^2 = \tfrac{4}{25} = 576.$$

$$\overline{g, \quad gg}^2 = \tfrac{5}{36} = 500.$$

& repréfenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette derniere *Série*, qui n'a point d'homologue dans les divifions du Diametre, & fans laquelle on ne fauroit pourtant completter le *Syftême* harmonique, montre la néceffité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Syftême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les feuls nombres abftraits.

Je paffe à deffein toutes les autres propofitions de M. Tartini fur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que fur les bornes de la *Série* harmonique don-

née par la raison sextuple ; parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale ; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogenes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen propotionnel entre deux tels autres nombres : car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'Accord. Ainsi, l'Accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'Unité sonore, qui porte le nom d'Accord parfait : car, la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ est Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des Sons, loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités; & quand, dans une cathégorie commune, ce troiſieme Son ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme Son qui réſulte de CB & de GB? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de CB. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, CC, & G, GG, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun CB, ou C, CC.

En effet, la ſomme des deux rectangles de

BC par C, CC, & de AC par C, CC, eſt égale à la ſomme des deux rectangles de BG par C, CC, & de GA par C, CC : car chacune de ces deux ſommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le Son C, CC ou CB, doit être commun aux deux Cordes : or, ce Son eſt préciſément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puiſſiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troiſieme Son repréſenté par la Note Q ; parce que les rectangles des deux parties du Diametre par le rayon donneront toujours des ſommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée ſur l'extrémité du Diametre & que par conſéquent le Diametre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le Diametre par les fractions $\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, qui donnent le *Syſtême* naturel de l'Accord majeur, ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *Syſtême* de l'Accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvieme, c'eſt-à-dire,

la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzieme, ou l'Octave de la Quinte ; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais, si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisieme Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanés, au lieu du Son C, (Figure 13,) ne produiront jamais pour Fondamentale, que le Son E b : ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni son Mode, ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux se multiplieront, &, relativement à ces Sons, on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois, sans aucun Accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célebres Professeurs de Musique, deux Hautbois & un Violon, sonnant ensemble les Nottes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl. G. Fig.* 5.) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure, savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient as-

ſez juſtes & les Inſtrumens aſſez forts pour rendre les Sons engendrés auſſi ſenſibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en paſſant, que l'inverſe de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne ſe borne pas à l'Accord fondamental qui les conſtitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la ſuite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en ſens direct dans le Mode majeur, lorſqu'on renverſe le papier & qu'on met des Clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, préſente à rebours une autre ſuite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverſe de la premiere où les Baſſes deviennent les Deſſus, & *vice verſâ*. C'eſt ici la Clef de la maniere de compoſer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien expoſé dans ſon Livre cette curioſité harmonique, annonce une Symphonie de cette eſpece, compoſée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait aſſurément que de la faire exécuter. Une compoſition de cette nature doit être meilleure à préſenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la diviſion harmonique du Diamètre réſulte le Mode majeur, & de la diviſion arithmétique le Mode mineur. C'eſt d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur ſe

trouvent dans la division arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Systême* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *Systême* la division arithmétique de la Quinte.

Tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la Corde entiere à son Octave, ou du Diametre au rayon ; & sur la raison sesquialtere qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or, si, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raison double on compare successivement la deuxieme Note G, & la troisieme F de la Série P au Son fondamental Q, & à son Octave grave qui est la Corde entiere, on trouvera que la premiere est moyenne harmonique, & la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtere on compare successivement la quatrieme Note *e*, & la cinquieme *e b* de la même Série à la Corde entiere & à sa Quinte G, on trouvera que la quatrieme *e* est moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la Quinte, & la Note *e b* prise dans la Série des Complémens du *Systême* harmonique donnant cette division, le Mode mineur est fondé sur cette Note dans le *Systême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diametre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Consonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisieme exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonances.

Si l'on joint, par Accords simultanés, c'est-à-dire par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure* 8. même *Planche*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'est doubler l'Intervalle qu'elles représentent. Ainsi, ajoutant un troisieme Son qui représente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Consonnance, comme on le voit *Figure* 4. de la *Planche* G.

Ainsi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxieme Note L double la Quinte, second Intervalle; la troisieme Note M double la Quarte, troisieme Intervalle, &c. & c'est ce doublement d'Intervalles qu'exprime la *Figure* 4. de la *Planche* G.

Laissant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous

d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſquialtere; &, les ſuivantes, doublant toujours les Intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *Syſtême* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera diſſonnante néceſſairement, &, par conſéquent, le *Syſtême* qui réſulte de l'exemple Q, ſera le *Syſtême* des Diſſonnances. Mais ce *Syſtême* tiré des quarrés des Ordonnées eſt lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Syſtême* diſſonnnant eſt lié de même au *Syſtême* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là : 1°. Que tout Accord ſera diſſonnant lorſqu'il contiendra deux Intervalles ſemblables, autres que l'Octave; ſoit que ces deux Intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Syſtême* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant & l'autre diſſonnant. Ainſi dans les deux exemples S. T. d'Accords diſſonnans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* ſont conſonnans, & les Intervalles C F & *e g* diſſonnans.

En

En rapportant maintenant chaque terme de la Série dissonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Dissonnances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Systême* harmonique.

I. La premiere est la Neuvieme ou double Quinte L (*Fig.* 4.)

II. La seconde est l'Onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la simple Quarte, attendu que la premiere Quarte ou Quarte simple G C étant dans le *Systême* harmonique particulier est consonnante, ce que n'est pas la deuxieme Quarte ou Onzieme C M, étrangere à ce même *Systême*.

III. La troisieme est la Douzieme ou Quinte superflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord sensible sur la Médiante en mode mineur, que nous appellons Quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoise, & (*Figure* 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux Quartes, consonnante & dissonnante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord

& des deux Tierces mineures de l'Accord ſuivant.

IV. La quatrieme & derniere Diſſonnance donnée par la Série eſt la Quatorzieme H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'eſt-à-dire, l'Octave de la Septieme ; Quatorzieme qu'on ne réduit au ſimple que par licence & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Syſtême* diſſonnant ſe déduit du *Syſtême* harmonique, les regles de préparer & ſauver les Diſſonnances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & conſonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O, P, Q, on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des Sons de la Série O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De ſorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux Séries P & Q.

Ainſi, le premier Intervalle de la Série O, eſt celui de la Corde à vide à ſon Octave, & l'Octave eſt auſſi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q comparé au premier Son de la Série P.

De même, le ſecond Intervalle de la Série

O, (comptant toujours de la Corde entiere) est une Douzieme; l'Intervalle ou Accord du second Son de la Série Q, comparé au second Son de la Série P, est aussi une Douzieme. Le troisieme, de part & d'autre, est une double Octave, & ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la Série P à la Corde entiere, (*Pl.* K *Fig.* 6.) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, savoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il suit que la Série harmonique particuliere donne avec précision, non-seulement l'exemplaire & le modele des deux Séries, arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui completent avec elle le Systême harmonique universel; mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ses Dissonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique : car la Neuvieme, doublée de la Quinte, se prépare aussi par un mouvement de Quinte; l'Onzieme, doublée de la Quarte, se prépare par un mouvement de Quarte; la Douzieme ou Quinte-superflue, doublée de la Tierce majeure, se prépare par un mouvement de Tierce majeure; enfin la Quatorzieme ou la Fausse-Quinte, doublée de la Tierce

mineure, se prépare aussi par un mouvement de Tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Systême de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes Dissonnances de beaucoup d'autres manieres, soit par des renversemens d'Harmonie, soit par des Basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des regles.

Celle de résoudre & sauver les Dissonnances naît du même principe que leur préparation: car comme chaque Dissonnance est préparée par le rapport antécédent du *Systême* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Systême*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvieme est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, est celui dont cette même Neuvieme doit être sauvée: la Neuvieme doit donc descendre d'un Dégré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxieme progrès, & par conséquent l'Octave du Son fondamental, *Pl. G. Fig.* 7.

En suivant la même méthode, on trouvera que l'Onzieme F doit descendre de même d'un

Dégré ſur l'Uniſſon E de la Série harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{4}{5}$, que la Douzieme ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{4}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſſonnances, & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la Septieme qui, dans le Syſtême de M. Rameau, eſt la premiere & preſque l'unique Diſſonnance, eſt la derniere en rang dans celui de M. Tartini ; tant il faut que ces deux Auteurs ſoient oppoſés en toute choſe !

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Syſtêmes, tous fondés ſur le premier donné par la Nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le *Syſtême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diametre ou de la Corde entiere, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *Syſtême* arithmétique, d'où réſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diametre ou la Corde entiere. 3°. Que le *Syſtême* géométrique ou diſſonnant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant

la raison de chaque Intervalle ; d'où il suit que le *Systême* harmonique du Mode majeur, le seul immédiatement donné par la Nature, sert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *Systême* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout, mais qu'au contraire, c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties, que l'Accord ne se forme point des Sons, mais qu'il les donne ; & qu'enfin par-tout où le Systême harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique sont contenus dans les Dégrés successifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Instrumens semblables ; comme on peut le voir dans la *Figure* 1. de la *Planche* K. par la comparaison de ces deux Echelles, comparaison qui montre en même tems la cause des Tons faux donnés par ces Instrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) qui détermine le *Systême* harmonique est la sesquialtere ou Quinte CG ; c'est-à-dire l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig.* 11.) sont les Notes G F. Ces deux Cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entiere & sa moitié, ou entre le Diametre & le rayon, & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du Mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere ; savoir, l'Accord parfait majeur composé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui constituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes musicales qu'en rapports numériques, l'Octave ou Echelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En Notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement : car supposant 360 pour la longueur de la Corde entiere, ces trois Notes

C, G, F, feront comme 180, 240, 270; leurs Accords feront comme dans la *Figure* 8. *Planche* G, & l'Echelle entiere qui s'en déduit, fera dans les rapports marqués *Planche* K. *Figure* 2; où l'on voit que tous les Intervalles font juftes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eft foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F, à caufe du *Ton* mineur D E; mais dans tout *Syftême* ce défaut ou l'équivalent eft inévitable.

Quant aux autres altérations que la néceffité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Echelle, voyez TEMPERAMENT.

L'Echelle une fois établie, le principal ufage des trois Notes C, G, F, dont elle eft tirée eft la formation des Cadences, qui donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, font la Baffe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paffage du moyen à l'éxtrême forme une Cadence qui tire fon nom du moyen qui la produit. G C eft donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paffant au moyen harmonique, fe compofe des deux avant de fe réfoudre fur l'extrême. *Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eft la principale & la premiere en ordre : fon effet

eſt d'une Harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La Cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même *Planche*, *Figure* 7, réſulte exactement la Baſſe-fondamentale de l'Echelle ; & de leurs divers entrelacemens ſe tire la maniere de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une ſuite de Chants ; car chaque Note de la Cadence eſt ſuppoſée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Regle de l'Octave*, (voyez ce mot) il eſt évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propoſée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compoſiteurs du quinzieme ſiecle, excellens Harmoniſtes pour la plupart, employoient toute l'Echelle comme Baſſe-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septieme, à cauſe de la Quinte fauſſe ; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, ſi l'Accord parfait ſur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ſes deux fauſſes Relations avec l'Accord qui le précede & avec celui qui le ſuit. Pour rendre cette ſuite

d'Accords parfaits, aussi pure & douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre Basse-fondamentale, (*Fig.* 8.) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, savoir, D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les Tons majeurs & mineurs dans une Modulation réguliere.

Considérons *Pl.* I. *Fig.* 11. la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correspondantes des exemples O & Q: prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais prise pour moyen arithmétique entre la Corde entiere & sa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig.* 13.) elle se trouve alors Médiante ou seconde base du Mode mineur; ainsi cette même Note considérée sous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Système*, donne deux Harmonies: d'où il suit que l'Echelle du Mode majeur est d'une Tierce mineure au-dessus de l'Echelle analogue du Mode mineur. Ainsi le Mode mineur analogue à l'Echelle d'*ut* est celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Basse-fondamentale de l'Echelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *sol* à *ut*. La

Basse-fondamantale où l'on fait entrer ces deux Accords, est donc aussi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernieres Dissonnances N & R de l exemple Q, comme elles sortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des Phrases & de tout Rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des Cadences, dans leur suite naturelle, & dans leurs diverses combinaisons. Premiérement, le moyen étant homogene à son extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur premiere simplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conséquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Basse-fondamentale de l'Echelle, sont égales entr'elles, & formant aussi quatre Mesures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un sens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double & sur la sesquialtere, qui, à cause de l'Octave, se confond avec la raison triple ; de même toute Mesure bonne & sensible se résout en celle à deux Tems ou en celle à trois : tout ce qui est au-delà, souvent tenté & toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois sortes de Cadences, & des diverses ma-

nieres de les entrelacer, naît la variété des ſens; des phraſes & de toute la Mélodie dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les Sons auſſi correctement que le Grammairien les paroles. De la Meſure donnée par les Cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la proſodie & du Rhythme : car comme la ſyllabe breve s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pauſe ſur la Note qui la réſout en frappant; ce qui diviſe les Tems en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en breves : cela montre comment on peut, même en obſervant les quantités, renverſer la proſodie & tout meſurer à contretems, lorſqu'on frappe les ſyllabes breves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croie obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des Notes diſſonnantes par Dégrés conjoints dans les Tems foibles de la Meſure, ſe déduit auſſi des principes établis ci-deſſus : car ſuppoſons l'Echelle diatonique & meſurée, marquée *Fig.* 9. *Pl.* K. il eſt évident que la Note ſoutenue ou rebattue dans la Baſſe X, au lieu des Notes de la Baſſe Z, n'eſt ainſi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées; ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſ-

ſonnantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou ſubſtitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inférant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Diſſonnances, on aura premiérement la Note *ſol* Dièſe N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le paſſage régulier du Ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *ſi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Syſtème* harmonique ſoit, comme on a vu, renfermé dans la raiſon ſextuple; cependant les diviſions ne ſont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvième ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxieme, ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puiſſe encore inférer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ priſe dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chaſſe & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile ſur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui diviſe harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *ſol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *ſol* une Tierce mineure juſte, dont le rapport feroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu moin-

dre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note ; car le *la* Dièse est déjà trop fort : nous le représenterons par la Note *si* précédée du signe ♭, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le Genre épaissi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, *Planche* K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le Genre Chromatique, & le troisieme l'Enharmonique, le *sol* Dièse & le *si* Bémol sont dans l'ordre des Dissonnances : mais le *si* ♭ ne laisse pas d'être Consonnant, qu'oiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'ensuit qu'il est Consonnant comme eux, & n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé ; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espece de Septieme.

A l'aide de ce nouveau Son, la Basse de l'Echelle diatonique retourne exactement sur elle-

même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée se trouve alors sauvée réguliérement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les regles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs; *ut*, *sol*, *fa*, & leurs trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re*; vous aurez six Toniques, & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du Ton principal; Modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractere du Chant & l'expression des paroles : non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le Compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, est celle qui passe de la Tonique *ut* au Ton de sa Dominante *sol*; parce que le Mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la Dominante divisant l'Octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé sur

la proportion arithmétique, le paſſage au Ton de la quatrieme Note *re*, qui diviſe l'Octave arithmétiquement, eſt beaucoup plus naturel que le paſſage au Ton *mi* de la Dominante, qui diviſe harmoniquement la même Octave ; & ſi l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Syſtême.*

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui ſe déduiſent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12).

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués *Fig.* 14. de la Planche K. dont tous les Sons ont été trouvés Conſonnans dans l'établiſſement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *g*× dont la Conſonnance puiſſe être diſputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne ſe réſout point en l'Accord diſſonnant de Septieme diminuée qui auroit *ſol* Dièſe pour Baſſe, parce qu'outre la Septieme diminuée *ſol* Dièſe & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *ſol* Dièſe & *ſi* Bémol, qui rompt toute proportion ; ce que l'expérience confirme par l'inſurmontable rudeſſe de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte ſuperflue plait à l'oreille & ſe réſout très-harmonieuſement, M. Tartini prétend que l'Interval-

le

le est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. parce que cette Sixte est à très-peu-près Quatrieme harmonique aux trois Notes B *b*; *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est à très-peu-près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *si* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par son Octave. Que si l'on emploie en cette occasion la Note marquée *sol* Dièse plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique; c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *si* Bémol, est altérée & trop foible d'un Comma; de sorte que *sol* Dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les Sons de cet Accord qui se réunissent ainsi en une Harmonie réguliere & simultanée, sont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série dissonnante Q par les complémens des divisions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *Systême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres

Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez long-tems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonnance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonnance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémoliſée par le ſigne |♭, de laquelle cette Sixte dièſée differe très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique réguliere dans ce *Syſtême*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *Planche* M, ſur-tout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septieme apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une Sixte ſuperflue formée par un *mi* Dièſe ſur le *ſol* de la Baſſe; ce qui rentre dans la rigueur des regles.

Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmonistes, & dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, & que le vrai *Systême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.



T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour désigner la Partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la Basse & qu'elle est écrite sur la même Portée, la Basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voy. SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* se restreint à une certaine maniere de noter par lettres, qu'on

emploie pour les Inſtrumens à Cordes, qui ſe touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de cordes. On écrit enſuite ſur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la Corde de ſemi-Ton en ſemi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs ſemblables, toutes placées ſur une même ligne, parce que ces Notes ne ſervent qu'à marquer la valeur & non le Dégré. Quand les valeurs ſont toujours ſemblables, c'eſt-à-dire, que la maniere de ſcander les Notes eſt la même dans toutes les Meſures, on ſe contente de la marquer dans la premiere, & l'on ſuit.

Voilà tout le myſtere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inſpection de la Figure 4. *Planche* M. où j'ai noté le premier couplet des *Folies d'Eſpagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *Tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Ta-*

blature eſt preſque entiérement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premieres leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique pour déſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien deſſiné; ce Chœur fait* Tableau; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet*, écrit dans cette Partie au-deſſus du nom de l'Air ou des premieres Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La ſeconde des quatre Parties de la Muſique; en comptant du grave à l'aigu. C'eſt la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle auſſi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* ſe diviſe quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *haute-Taille*, l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-Taille*. Cette derniere eſt en quelque maniere une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Baſſe & s'ap-

pelle aussi, à cause de cela, *Concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéras François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Basse, comme une Voix plus flexible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danse fort à la Mode aujourd'hui sur les Théâtres François. L'Air en est très-gai & se bat à deux Tems vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux ; & la Basse doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marque que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus son Octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse pendant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les Intervalles, faisant évanouir la différence de deux Sons

voiſins, on les confond en un, qui, ſans choquer l'oreille forme les Intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'Echelle en diminuant le nombre des Sons néceſſaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons ſeulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de ſoixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, ſur le Clavecin, ſur tout autre Inſtrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut guere y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la ſeule Octave. La raiſon en eſt que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{624} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout-d'un-coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fuſſent obſervés dans toute la rigueur mathématique, ſans rien accor-

der à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son tems où toute l'étendue du systême se bornoit encore à un si petit nombre de Cordes. Mais comme la plupart des Instrumens des Anciens étoient composés de Cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur falloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le systême s'étendit, ils s'apperçurent que la regle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrêmité; abandonnant presque entiérement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont long-tems divisé les Grecs, l'une des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolémée & Didyme, trouvant, avec raison, que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les sens & la raison, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien systême diatonique. Mais com-

me ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la divifion du Tétracorde, & que reconnoiffant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oferent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le fyftême demeura encore long-tems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque maniere la Mufique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il eft certain que cet Inftrument n'a pu exifter, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament*, fans lequel il eft impoffible de les accorder, & il eft impoffible au moins que la premiere invention ait de beaucoup précédé la feconde; c'eft à-peu-près tout ce que nous en favons.

Mais quoique la néceffité du *Tempérament* foit connue depuis long-tems, il n'en eft pas de même de la meilleure regle à fuivre pour le déterminer. Le fiecle dernier, qui fut le fiecle des découvertes en tout genre, eft le premier qui nous ait donné des lumieres bien nettes fur ce chapitre. Le P. Merfenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divifions qui fourniffent tous les *Tempéramens* poffibles; enfin, M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, fur cette

théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agiffoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de diftribuer ces altérations de maniere à les rendre le moins fenfibles qu'il étoit poffible. Il faut pour cela repartir fur l'Accord de l'Inftrument, & cet Accord fe fait ordinairement par Quintes; c'eft donc par fon effet fur les Quintes que nous avons à confidérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien jufte quatre Quintes de fuite, comme *ut fol re la mi*, on trouvera que cette quatrieme Quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on eft parti, une Tierce majeure difcordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'eft pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte eft $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à caufe des Octaves 1 & 2 prifes l'une pour l'autre indifféremment. Ainfi la fucceffion des Quintes formant une progreffion triple, donnera *ut* 1, *fol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Confidérons à préfent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; fon rapport eft $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainfi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la

Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80 ; ces deux *mi* ne sont pas le meme, & leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des Quintes jusqu'à la douzieme puissance qui arrive au *si* dièse, nous trouverons que ce *si* excede l'*ut* dont il devroit faire l'Unisson, & qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De sorte que par le calcul précédent le *si* Dièse devoit excéder l'*ut* de trois Comma majeurs ; & par celui-ci il l'excede seulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, serve encore à faire la Tierce majeure d'*ut* ; il faut que le même *si* Dièse, qui forme la douzieme Quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à constituer le systême général sans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament.*

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premieres Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrieme *mi* fasse la Tierce majeure bien juste avec le premier Son *ut* ; ce qu'on appelle la premiere preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on est arrivé sur les Dièses on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol*

Dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* Dièſe doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable ; c'eſt la ſeconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave ; ſavoir, *fa*, *ſi* Bémol, &c. foibles d'abord ; puis les renforçant par Dégrés, c'eſt-à-dire, affoibliſſant les Sons juſqu'à ce qu'on ſoit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièſe, doit ſe trouver d'accord & faire Quinte avec le *ſol* Dièſe, auquel on s'étoit ci-devant arrêté ; c'eſt la troiſieme preuve. Les dernieres Quintes ſe trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures ; c'eſt ce qui rend les Tons majeurs de *ſi* Bémol & de *mi* Bémol ſombres & même un peu durs. Mais cette dureté ſera ſupportable ſi la Partition eſt bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur ſituation, ſont moins employées que les premieres, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organiſtes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puiſſe employer. En effet, les Tons naturels jouiſſent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons tranſpoſés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes reſſources au Muſicien quand il a beſoin d'expreſſions plus marquées : car il eſt bon d'obſerver, dit M. Rameau, que nous recevons des impreſſions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exem-

ple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens, continue le même Auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, sur laquelle formule il veut qu'on regle toute la succession du systême Chromatique; de sorte que ce systême résultant de douze semi-Tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les Intervalles semblables qui en feront formés soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la Quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien · procédez ainsi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la derniere dont le Son aigu aura été le grave de la premiere; vous pouvez être

certain que le Clavecin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nommé Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Dégrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Muſicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux différens Dégrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſemi-Ton de diſtance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *ſi* Bémol; cependant la même Muſique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *ſol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille at-

tentive du Muficien ne s'y trompera jamais; quand même le Ton général feroit hauffé ou baiffé d'un femi-Ton & plus ; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la fimple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette maniere n'eft point auffi bien d'accord que l'affure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroiffent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à fe faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra fe faire à fupprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille ceffera d'en être offenfée. Puifque par la nature des Confonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce fans choquer l'oreille & fans faire des battemens, n'eft-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle eft le moins choquante, & de laiffer plus juftes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer fans les rendre difcordans ?

Le P. Merfenne affuroit qu'on difoit de fon tems que les premiers qui pratiquerent fur le Clavier les femi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les Quintes à-peu près felon l'Accord égal propofé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant fouffrir la dif-

cordance des Tierces majeures néceſſairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord en affoibliſſant les premieres Quintes pour baiſſer les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette maniere d'Accord n'eſt pas, pour une oreille exercée & ſenſible, une habitude aiſée à prendre.

Au reſte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, ſur la raiſon du plaiſir que les Conſonnances font à l'oreille, tirée de la ſimplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée ſelon la méthode de M. Rameau eſt celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80}^{\,3} \times \sqrt[4]{81}}{120}$. Ce rapport cependant plait à l'oreille; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité?

TEMS. Meſure du Son, quant à la durée.

Une ſucceſſion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes Dégrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainſi dire, que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractere d'une Muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *Tems* eſt l'ame du Chant; les Airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la Meſure, détruiſez la proportion des *Tems*, les

les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme & sans force, deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *Tems*, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, & peut subsister sans la diversité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois & très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut soutenir.

On considere le *Tems* en Musique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vîte; (Voyez Mesure, Mouvement,) ou, selon les parties aliquotes de chaque Mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particuliérement des *Tems*; ou enfin selon la valeur propre de chaque Note. (Voyez Valeur des Notes.)

J'ai suffisamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tems* de la Musique Grecque; il me reste à parler ici des *Tems* de la Musique moderne.

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux especes de Mesures ou de *Tems*; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme on a

déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la semi-Breve. A l'égard de la Breve, la maniere de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Breve ou Quarrée valoit trois Rondes ou semi-Breves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Breve ne valoit que deux Rondes; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appellé *Tems mineur* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des anciens de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manieres de diviser les Notes nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *Tems* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine sait-on

comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajoutés aux anciennes Musiques une combinaison de *Tems*, qui est la Mesure à quatre ; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tems* qu'il y a de sortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement égales, & tous les *Tems* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on regle exactement les différentes valeurs des Notes, selon le caractere de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *Tems* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider & supplée à tout mouvement sensible ; en sorte que dans un

Concert chacun ſuit la même Meſure avec la derniere préciſion, ſans qu'un autre la marque & ſans la marquer ſoi-même.

Des divers *Tems* d'une Meſure, il y en a de plus ſenſibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible* : c'eſt ce que M. Rameau, dans ſon *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais*. Les *Tems* forts ſont, le premier dans la Meſure à deux *Tems*; le premier & le troiſieme, dans les Meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Tems*, il eſt toujours foible dans toutes les Meſures, & il en eſt de même du quatrieme dans la Meſure à quatre *Tems*.

Si l'on ſubdiviſe chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la ſeconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une Note à *contre-Tems*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonnances. Car toute Diſſonnance bien préparée doit l'être ſur le *Tems*

foible, & frappée sur le *Tems* fort; excepté cependant dans des suites de Cadences évitées où cette regle, quoiqu'appplicable à la premiere Dissonnance, ne l'est pas également aux autres, (Voyez DISSONNANCE, PRE'PARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieusement & animés d'une expression tendre & touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose: mais le caractere de l'*Amoroso* a plus d'accent, & respire je ne sais quoi de moins fade & de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TENEUR. *s. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Psalmodie la partie qui regne depuis la fin de l'Intonation jusqu'à la Médiation, & depuis la Médiation jusqu'à la Terminaison. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la Dominante, de la Psalmodie, est presque toujours sur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus basse.

TENUE. *s. f.* Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que d'autres Parties travaillent. Voyez (MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois;

& alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'est-à-dire, vuides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage, & tout le reste égal, une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE. *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, un ordre ou systême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes sonnoient la Quarte. Ce systême s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le composoient, étoient ordinairement au nombre de quatre ; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la Musique dans sa premiere simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un *Ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrê-

me dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la Trite & la Paramèse, qui étoient auparavant la même Corde ; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonnans : il inséra entre les deux *Tétracordes* une huitieme Corde, qui, les divisant par un *Ton* d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septieme entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la maniere dont se fit cette addition, Nicomaque & Boèce sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-

même. (Voyez SYSTÊME, TRITE, PARAMESE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde* : mais soit que l'on compte ou que l'on pese les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte est essentiel au *Tétracorde* ; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle, sont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manieres.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne Musique des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du systême ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque ; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le semi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique ; (notez que cela

ſeroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva ſeulement les raiſons de ces Intervalles, leſquels ſelon un rapport plus unanime, étoient connus long-tems avant lui.

Les *Tétracordes* ne reſterent pas longtems bornés au nombre de deux ; il s'en forma bien-tôt un troiſieme, puis un quatrieme ; nombre auquel le ſyſtême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints ; c'eſt-à-dire, que la derniere Corde du premier ſervoit toujours de premiere Corde au ſecond, & ainſi de ſuite, excepté un ſeul lieu à l'aigu ou au grave du troiſieme *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus baſſe du *Tétracorde* ſupérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette Disjonction du troiſieme *Tétracorde* ſe faiſoit tantôt avec le ſecond, tantôt avec le quatrieme, cela fit approprier à ce troiſieme *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De ſorte que quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le Plus grave des quatre, & qui ſe trouvoit placé un *Ton* au-deſſus de la Corde Proſlambanomene, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des princi-

pales ; le fecond en montant , lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méfon*, ou des moyennes, le troifieme, quand il étoit conjoint au fecond & féparé du quatrieme, s'appelloit le *Tétracorde-Synnéménon*, ou des Conjointes ; mais quand il étoit féparé du fecond & conjoint au quatrieme, alors ce troifieme *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divifées. Enfin, le quatrieme s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce fyftême un cinquieme *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en foit, les fyftêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais ; mais ils contenoient auffi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées femblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant fujettes, comme je l'ai dit, à être hauffées ou baiffées felon le Genre & même felon l'efpece du Genre, ce qui fe faifoit dans tous les *Tétracordes* également : c'eft pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit fix efpeces principales d'Accord, felon les Ariftoxéniens ; favoir, deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique,

& une feulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolémée réduit ces fix efpeces à cinq. (Voyez *Pl.* M *Fig* 5.)

Ces diverfes efpeces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un femi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette maniere : *mi*, *fa*, *fol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baiffer d'un femi-Ton la troifieme Corde, & l'on avoit deux femi-Tons confécutifs, puis une Tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa*, Dièfe, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baiffer les deux Cordes du milieu jufqu'à ce qu'on eût deux quarts de *Ton* confécutifs, puis une Tierce majeure : *Mi*, *mi* un demi-Dièfe, *fa*, *la* ; ce qui donnoit entre le *mi* Dièfe & le *fa*, un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes femblables, quoiqu'elles fe folfiaffent par les mêmes fyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Figure* 2 de la *Planche* H.

Les Cordes homologues, confidérées comme

telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle serré ; c'est-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*, de *Mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troisiemes ou aigus, & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles serrés. (Voyez SYSTÊME.)

Cette divisition du systême de Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce systême n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & sur-tout à celle de leur Poësie, qui d'abord fut un véritable Chant ; de sorte que la Musique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art séparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Repliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur systême & le nôtre, qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que

nous donnons pour base à leur systême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté ; ce qui marquoit leur entiere indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode ; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle ; car leur systême de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÊME.)

TÉTRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le Poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Musiciens ; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÈ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THÉSIS. *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Mesure.

THÒ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La derniere des Consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux Consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Consonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit seulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que son Intervalle est toujours composé de deux Dégrés ou de trois Sons diatoniques. A ne considérer les *Tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs Dégrés, on en trouve de quatre sortes; deux Consonnantes & deux Dissonnantes.

Les Consonnantes sont: 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, composée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2° La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & composée d'un *Ton* & demi, comme *mi sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *Tierces* dissonnantes sont: 1°. La *Tierce* diminuée, composée de deux semi-Tons majeurs, comme *si re* Bémol, dont le rapport est

de 125 à 144. 2°. La *Tierce* ſuperflue, compoſée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièſe : ſon rapport eſt de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie, & voilà pourquoi l'Accord de Sixte ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *Tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'Harmonie, ſur-tout la *Tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante : la *Tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, qu'elle fait la Dixieme. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles ſont ſourdes & peu harmonieuſes : c'eſt pourquoi jamais *Duo* de Baſſes n'a fait un bon effet.

Nos anciens Muſiciens avoient, ſur les *Tierces*, des loix preſqu'auſſi ſéveres que ſur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de ſuite, même d'eſpeces différentes, ſur-tout par mouvemens ſemblables. Aujourd'hui qu'on a généraliſé par les bonnes loix du Mode les regles particulieres des Accords, on fait ſans faute, par mouvemens ſemblables ou contraires par Dégrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures conſécutives que la Mo-

dulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procedent que par *Tierces.*

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoissons plus communément sous le nom de Petite-Sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie.* Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la piece, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur: car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie; parce que l'usage de cette finale est resté plus long-tems dans la Musique d'Église, &, par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglises.

TIRADE. *s. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit

ces

cet Intervalle de toutes ses Notes diatoniques ; cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* differe de la Fusée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrêmités de la Fusée sont très-rapides, & ne sont pas sensibles dans la Mesure ; au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὴς, & en Latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade* ; & ils en distinguoient de trois sortes. 1° Si les sons se suivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils se suivoient en descendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens*. 3°. Que si, après avoir monté par Bémol, ils redescendoient par Béquarre, ou réciproquement ; cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différens passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en Musique.

1°. Il se prend d'abord pour un Intervalle qui caractérise le systême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux sortes de *Tons* ; savoir, le *Ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, & qui résulte de la différence de la Quarte à la Quinte ; & le *Ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, & qui résulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur se trouvent également à la deuxieme Quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* surpasse l'Octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*. Tierce majeure de cette Octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le dégré d'élévation que prennent les Voix ou sur lequel sont montés les Instrumens, pour exécuter la Musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* est trop haut ou trop bas. Dans les Eglises il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Musique, *Ton* de Chapelle, & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe ; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Instrument qui sert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orchestre. Cet Instrument, que quelques-uns appellent aussi Choriste, est un sifflet, qui, au moyen d'une espece de piston gradué, par lequel on alonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un Son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la Musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *Ton*. M. Diderot a don-

né, dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* se prend pour une regle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens voyez MODE.

Comme notre Systême moderne est composé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *Ton*, c'est-à-dire en être la Tonique. Ce sont déjà douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur sont applicables à chaque *Ton*, ce sont vingt-quatre Modulations dont notre Musique est susceptible sur ces douze *Tons* (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* different entr'eux par les divers dégrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils different encore par les diverses altérations des sons & des Intervalles produites en chaque *Ton* par le Tempérament; de sorte que, sur un Clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation; & ces *Tons* se reconnoissent également sur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres: ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord

total, que du dégré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *Tons.* Faut-il du majeſtueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièſes. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'eſt une eſpece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa regle du Tempérament; regle déjà ſi ſouvent propoſée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien

gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on ſuppoſeroit, (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion? Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante, au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrieme *Ton* dans le Plain-Chant.

TON DE L'EGLISE. Ce ſont des manieres de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines regles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Dégré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Dégrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Dégré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol.* Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troi-

fieme à l'Eolien, (& non pas au Lydien, comme disent les Symphoniastes) & le dernier au Mixolydien. C'est Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, selon d'autres, Saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *Tons* pour en composer le Chant de l'Eglise de Milan; & c'est, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Disdiapason ou les quinze Cordes de l'ancien Systême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, lesquels ayant les mêmes Diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *Ton*, qui est Authentique, vient le second *Ton*, qui est son Plagal; le troisieme Authentique, le quatrieme Plagal, & ainsi de suite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent aussi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le discernement des *Tons* Authentiques ou

Plagaux eſt indiſpenſable à celui qui donne le *Ton* du Chœur ; car ſi le Chant eſt dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix ; & ſi le *Ton* eſt Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, l'on expoſe les Voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux ; on les appelle auſſi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſurtout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des tranſpoſitions à la Quinte : ainſi, au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *ſi* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainſi de ſuite. Mais ſi l'ordre & la Modulation ne change pas, le *Ton* ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale ſoit tranſpoſée. Ce ſont des obſervations à faire pour le Chantre ou l'Organiſte qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il eſt poſſible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une ſeule Voix, les Organiſtes ont cherché les *Tons* de la Muſique les plus correſpondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton. . . .	*Re* mineur.
Second Ton. . . .	*Sol* mineur.
Troisieme Ton. . .	*La* mineur ou *Sol.*
Quatrieme Ton. .	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquieme Ton. . .	*Ut* majeur ou *Re.*
Sixieme Ton. . . .	*Fa* majeur.
Septieme Ton. . . .	*Re* majeur.
Huitieme Ton. .	*Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut.*

On auroit pu réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *Ton* ; ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante :* mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *Tons de l'Eglise* ne sont point asservis aux loix des *Tons* de la Musique ; il n'y est point question de Médiante ni de Note sensible, le Mode y est peu déterminé, & on y laisse les semi-Tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle ; pourvu seulement qu'ils

ne produiſent ni Triton ni Fauſſe-Quinte ſur la Tonique.

TONIQUE *ſ. f.* Nom de la Corde principale ſur laquelle le Ton eſt établi. Tous les Airs finiſſent communément par cette Note, ſur-tout à la Baſſe. C'eſt l'eſpece de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainſi l'on peut compoſer dans les deux Modes ſur la même *Tonique*. Enfin, les Muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque Diſſonnance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les Parties de Symphonie d'un

Concerto ; après cet autre mot *Seul* ou *Solo* ; qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Pſalmodie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, traînée ou allongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton ; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION. *ſ. f.* C'eſt, dans le Chant, une maniere d'adoucir le ſaut d'un Intervalle disjoint en inſérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Tranſition* eſt proprement une Tirade non notée : quelquefois auſſi elle n'eſt qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit ſeulement de rendre plus doux le paſſage d'un Dégré diatonique. Ainſi, pour paſſer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Tranſition* ſe prend ſur l'*ut*.

Tranſition, dans l'Harmonie, eſt une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniere ſenſible, réguliere, & quelquefois par des intermédiaires. Ainſi, dans le Genre Diatonique, quand la Baſſe marche de

maniere à exiger, dans les Parties, le passage d'un semi-Ton mineur, c'est une *Transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'est une *Transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles Musiques, le transport de la signification d'un Point à une Note séparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER. *v. a & n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *Transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Transpose* en écrivant, lorsqu'on Note une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la Position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les regles prescrites à l'article *Clef transposée.*

Enfin l'on *transpose* en solfiant lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Piece de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, Composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des Sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièses ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui transporte les deux semi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un Ton un Air composé dans un autre, il s'agit premiérement d'en élever ou abaisser la Tonique & toutes les Notes d'un ou de plusieurs Dégrés, selon le Ton que l'on a choisi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela est égal pour les Voix : car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles suivent toutes les affections du Mode, sans même y songer. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'est pas pour un Symphoniste une attention légere de jouer dans un Ton ce qui est noté dans un autre ; car, quoiqu'il se guide pas les Notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, & qu'il les altere tout différemment selon la différente maniere

dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton transposé ; de sorte que souvent il doit faire des Dièses où il voit des Bémols, & *vice versâ*, &c.

C'est, ce me semble, un grand avantage du Systême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Musique notée également propre à tous les Tons en changeant une seule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on transpose, les Instrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, sans avoir jamais l'embarras de la *Transposition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER. *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizieme*, parce qu'il est formé de douze dégrés diatoniques, c'est-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT. *s. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on désigne plus souvent en François par le mot *Cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Instrumens à Archet, de battre plusieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le

total, que du dégré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièſes. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'eſt une eſpece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa regle du Tempérament; regle déjà ſi ſouvent propoſée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en feroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien

gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on ſuppoſeroit, (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion? Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante, au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrieme *Ton* dans le Plain-Chant.

TON DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manieres de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines regles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Dégré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Dégrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Dégré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol.* Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troi-

jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *Trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces regles si séveres sont-elles depuis long-tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coutée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

Triple. *adj.* Genre de Mesure dans laquelle les Mesures, les Tems, ou les aliquotes des Tems se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de Mesures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses

ses *Alberi Musicali*, & le troisieme son Dictionnaire. Ces deux Classes sont la Mesure ternaire ou à trois Tems, & la Mesure binaire dont les Tems sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens Musiciens regardoient la Mesure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces Mesures, selon les diverses valeurs des Notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces Notes, dès que la Mesure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espece de Note qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, & se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainsi dans la *Triple parfaite*, la Breve ou Quarrée valoit, non deux, mais trois semi-Breves ou Rondes, & ainsi des autres especes de Mesures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette Breve étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-Breve; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la semi-Breve valoit un Tems, c'étoit une nécessité que la Breve n'en valût que deux, & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Tems de la Mesure *Triple*: mais quant aux subdivisions de ces mêmes Tems, elles se faisoient toujours selon la

raiſon ſous-double, & je ne connois point d'ancienne Muſique où les Tems ſoient diviſés en raiſon *ſous-triple.*

Les Modernes ont auſſi pluſieurs Meſures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus ſimple ſe marque par un trois, & ſe remplit d'une Blanche pointée, faiſant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres ſont des Meſures appellées doubles, à cauſe que leur ſigne eſt compoſé de deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

La ſeconde eſpece de *Triple* eſt celle qui ſe rapporte, non au nombre des Tems de la Meſure, mais à la diviſion de chaque Tems en raiſon ſous-triple. Cette Meſure eſt, comme je viens de le dire, de moderne invention & ſe ſubdiviſe en deux eſpeces, Meſure à deux Tems & Meſure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être conſidérées comme des Meſures doublement *Triples*; ſavoir 1°. par les trois Tems de la Meſure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *Triples* de cette derniere eſpece s'expriment toutes en Meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus guere uſitées.

I. *Triples* de la premiere eſpece; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

* 3.	* 3/1	3/2	3/4	3/8	* 3/16

II. *Triples* de la deuxieme espece ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à deux Tems, & chaque Tems divisé en raison sous-*triple*.

*$\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ *$\frac{12}{16}$

Ces deux dernieres Mesures se battent à quatre Tems.

III. *Triples* composées ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Tems, & chaque Tems encore divisé en trois parties égales.

*$\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ *$\frac{9}{16}$

Toutes ces Mesures *Triples* se réduisent encore plus simplement à trois especes, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois Tems ; savoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure, & se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche* B des exemples de ces diverses Mesures. *Triples.*

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *Triplé* eſt celui qui eſt porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aigue dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſieme Corde du Tétracorde, c'eſt-à-dire, la ſeconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *Trites*; mais ce nom n'étoit en uſage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, (Voyez PARHYPATE.)

Ainſi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTÊME, TETRACORDE.)

Boèce dit que, le ſyſtême n'étant encore compoſé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquieme Corde qu'on appelloit auſſi *Paramèſe*; c'eſt-à-dire, à la ſeconde Corde en montant du ſecond Tétracorde; mais que Lychaon Samien ayant inſeré une nouvelle Corde entre la Sixieme ou *Paranète*, & la *Trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèſe*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

Triton. Intervalle diſſonnant compoſé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte ſuperflue.* (Voyez Quarte.) Cet Intervalle eſt égal, ſur le Clavier, à celui de la faſſe-Quinte : cependant les rapports numériques n'en ſont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45 ; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux ſemi-Tons majeurs qu'a la fauſſe-Quinte. (Voyez Fausse-Quinte.)

Mais la plus conſidérable différence de la fauſſe-Quinte & du *Triton* eſt que celui-ci eſt une Diſſonnance majeure que les Parties ſauvent, en s'éloignant ; & l'autre une Diſſonnance mineure que les Parties ſauvent, en s'approchant.

L'Accord du *Triton* eſt qu'un renverſement de l'Accord ſenſible dont la Diſſonnance eſt portée à la Baſſe. D'où il ſuit que cet Accord ne doit ſe placer que ſur la quatrieme Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & ſe ſauver de la Sixte. (Voyez Sauver.)

Tymbre. On appelle ainſi, par méthaphore, cette qualité du Son par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth ; les Sons éclatans ſont ſujets à l'aigreur, comme ceux de la

Vieille ou du Hautbois. Il y a même des Instrumens, tels que le Clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres ; & c'est le plus mauvais *Tymbre.* Le beau *Tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Tymbre* du Violon. (Voyez SON.



V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du Violon, & quand elle est double VV, elle marque que le premier & le second sont à l'Unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'est-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des syllabes ; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuscrits du quatorzieme siecle,

qui ſont à la Bibliotheque du Roi, ne porte point à juger que les diverſes figures de Notes qu'on y trouve, fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cens ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en ſont l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont, la Maxime, la Longue, la Breve, la ſemi-Breve, & la Minime. (*Pl.* D. *Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault; ce n'eſt que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, & ajoutant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs*, par la couleur auſſi bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues, ou la Longue deux Breves; quelquefois elle en valoit trois: cela dépendoit du Mode; (voyez MODE.) Il en étoit de même de la Breve, par rapport à la ſemi-Breve, & cela dépendoit du Tems; (voyez TEMS.) de même enfin de la ſemi-Bre,

par des Diminutions, ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque dégré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoiſſe le fond de l'Air que l'on appelle *le ſimple*, & il faut en même tems que le caractere de chaque *Variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphoniſtes font ſouvent des *Variations* impromptu ou ſuppoſées telles ; mais plus ſouvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *Variations* notées ; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Françoiſes, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer, au Concert, ſpirituel, les *Variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanſon à Couplets, qui roule ordinairement ſur des Sujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme juſqu'au regne de Charlemagne : mais ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie ; & comme, pour danſer ſur ces Chants, on s'aſſembloit dans le Val de Vire, ils

furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* est communément peu Musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION. *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers; mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Église expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

par des Diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque dégré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle *le simple*, & il faut en même tems que le caractere de chaque *Variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées telles ; mais plus souvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Espagne, sont autant de *Variations* notées ; on en trouve souvent aussi dans les Chaconnes Françoises, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au Concert, spirituel, les *Variations* des sieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des sieurs Guignon & Gaviniès, sur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à Couplets, qui roule ordinairement sur des Sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme jusqu'au regne de Charlemagne : mais selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, Foulon de Vire en Normandie ; & comme, pour danser sur ces Chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils

ſurent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles.*

L'Air des *Vaudevilles* eſt communément peu Muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reſte on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Meſure. Le *Vaudeville* appartient excluſivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaiſans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde ſonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION. *ſ. f.* Le corps ſonore en action ſort de ſon état de repos, par des ébranlemens légers; mais ſenſibles, fréquens & ſucceſſifs, dont chacun s'appelle une *Vibration.* Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la ſenſation du Son; & ce Son eſt grave ou aigu, ſelon que les *Vibrations* ſont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Muſiciens d'Égliſe expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Muſique qui ſont ſur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jour*; c'eſt ſur les Inſtrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute ſa longueur, depuis le ſillet juſqu'au chevalet, ſans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vide* eſt non-ſeulement plus grave, mais plus réſonnant & plus plein que quand on y poſe quelque doigt; ce qui vient de la molleſſe du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'eſt pas diſpenſée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des poſitions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais auſſi quand on en a une fois acquis l'habitude, on eſt vraiment maître de ſon Inſtrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aiſés.

VIF, *vivement*. En Italien *Vivace*: ce mot marque un Mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE. *ſ. f.* Sorte de Danſe ruſtique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Meſure très-ſenſible. Le fond de cet Air eſt ordinairement un Couplet aſſez ſimple, ſur lequel on fait enſuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *f. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans la Muſique Italienne, cette Partie de rempliſſage qu'on appelle, dans la Muſique Françoiſe, Quinte ou Taille ; car les François doublent ſouvent cette Partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une : ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les Deſſus aux Baſſes, & à remplir, d'une maniere harmonieuſe, le trop grand vide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus ; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus : chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier ; ſavoir le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premiers des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *Premier Violon* tout court : il eſt le Chef de tout l'Orcheſtre : c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto.* Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens: & il n'a, après lui, que son superlatif *Prestissimo*, ou *Presto assai, très-Vîte.*

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON. *s. m.* Union de deux Sons qui sont au même Dégré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes sont de même matiere, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'*Unisson.* Mais il est faux de dire que deux Sons à l'*Unisson* se confondent si parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer: car ils peuvent différer de beaucou pquant au Tymbre & quant au dégré de force. Une Cloche peut être à l'*Unisson* d'une Corde de Guittarre, une Vielle à l'*Unisson* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*Unisson* un Intervalle; mais l'*Unisson* est à la série des Intervalles, ce qu'est le zéro à la série des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*Unisson*, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle

entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*Unisson* étoit une Consonnance. Aristote prétend que non, Muris assure que si, & le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus. Si l'on n'entend par ce mot *Consonnance* qu'une union de deux Sons agréable à l'oreille, l'*Unisson* sera Consonnance assurément ; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante, est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*Unisson* ou d'un Intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préferent l'Accord des Consonnances à l'identité de l'*Unisson* ; mais tous ceux qui, sans habitude de l'Harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire : l'*Unisson* seul leur plaît, ou tout au plus l'Octave ; tout autre Intervalle leur paroît discordant : d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l'*Unisson*. (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation connue de tous les Musiciens, que celle du frémissement & de la ré-

ſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la premiere, ou même à ſon Octave, ou même à l'Octave de ſa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomene.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre Corde B ſe trouve dans la ſphere du mouvement de cet Air, il agira ſur elle. Chaque Corde n'eſt ſuſceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B eſt ſuſceptible, ſont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agiſſant ſur l'autre, & la trouvant diſpoſée à un mouvement ſemblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainſi de pas égal, toutes les impulſions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, ſont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conſéquent augmenteront ſon mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainſi ſucceſſivement augmenté, ira bientôt juſqu'à un frémiſſement ſenſible. Alors la Corde B rendra du Son; car toute Corde ſonore qui frémit, ſonne; & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la Corde A.

Par la même raiſon, l'Octave aigue frémira & réſonnera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon*; parce que la coïncidence des Vibrations, & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins

moins fréquente de la moitié : elle l'eſt encore moins dans la Douzieme ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-ſeptieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Conſonnances qui frémiſſe & réſonne ſenſiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne réſonnent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux Cordes ſont ſuſceptibles en tems égal ſont commenſurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus ſenſible au-delà des quatre Accords précédens, il eſt compté pour rien dans tout le reſte, (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais réſonner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon* ; car un Son quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes : mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'enſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vide du ſecond Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier ; & ce mê-

me mot, écrit ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuſe; & les premiers Accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe, & je me ſouviens

qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux Musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Mélodie & du Chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveller à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systêmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La maniere dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la ren-

force, la détermine : les diverſes Parties, ſans ſe confondre, concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroiſſe avoir ſon Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend ſortir qu'un ſeul & même Chant. C'eſt-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce ſont nos Modes qui caractériſent nos Chants, & nos Modes ſont fondés ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermines le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de maniere que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie, 5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent,

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Musique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caracteres tout différens, selon les diverses manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Basse ne sert qu'à déterminer le Chant. Un simple Intervalle n'est point un Chant, il ne devient Chant que quand il a sa place assignée dans le Mode; & la Basse, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant; de sorte que si, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune Basse: ainsi l'Harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a mê-

me des Harmonies ſavantes & bien ménagées, où la Mélodie, ſans être dans aucune Partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pieces de Symphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je conclus donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'enſuit : premiérement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelque Harmonie qu'elle puiſſe avoir : ſecondement, que toute Muſique où l'on diſtingue pluſieurs Chants ſimultanés, eſt mauvaiſe, & qu'il en réſulte le même effet que de deux ou pluſieurs diſcours prononcés à la fois ſur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penſer de ces merveilleuſes Muſiques où un Air ſert d'Accompagnement à un autre Air.

C'eſt dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie que les Italiens ont ſenti & ſuivi ſans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni ſuivi ; c'eſt, dis-je, dans ce grand principe que conſiſte la différence eſſentielle des deux Muſiques ; & c'eſt, je crois, ce qu'en dira tout juge

impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention ; si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même ; cet essai produisit le *Devin du Village* ; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise.* C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les regles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolémée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal;* Musique *Vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites ; mais la* Vocale *est mauvaise.*

VOIX. *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix ;* & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix* ; ou, si l'on veut, ils

confiderent la même *Voix* fous différentes faces.

1. Comme un fimple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il eft dans la parole.

3 Dans le Chant, qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la fubftance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puifqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces divifions font tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes fortes de *Voix*. Je me contenterai de tranfcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou muficale, la feule qui fe rapporte à mon fujet.

» Les anciens Muficiens ont établi, après Arif» toxène : 1°. Que la Voix de Chant paffe d'un » dégré d'élévation ou d'abaiffement à un autre » dégré; c'eft-à-dire, d'un Ton à l'autre, par » faut, fans parcourir l'Intervalle qui les fépare; » au lieu que celle du difcours s'éleve & s'a» baiffe par un mouvement continu. 2°. Que la » *Voix* de Chant fe foutient fur le même Ton, » confidéré comme un point indivifible; ce qui » n'arrive pas dans la fimple prononciation.

» Cette marche par ſaut & avec des repos, » eſt en effet celle de la *Voix* de Chant : mais » n'y a-t-il rien de plus dans le Chant ? Il y a » eu une déclamation tragique qui admettoit le » paſſage par ſaut d'un Ton à l'autre, & le re- » pos ſur un Ton. On remarque la même choſe » dans certains Orateurs. Cependant cette Dé- » clamation eſt encore différente de la *Voix* de » Chant.

» M. Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſcuſ- » ſion & de recherche la plus grande connoiſſan- » ce de la Phyſique, de l'Anatomie, & du jeu » des parties du corps humain, avoit particulié- » rement porté ſon attention ſur les organes de » la *Voix*. Il obſerve, 1°. que tel homme, » dont la *Voix* de parole eſt déplaiſante, a le » Chant très-agréable, & au contraire : 2°. que » ſi nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, » quelque connoiſſance que nous ayons de ſa *Voix* » de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à ſa » *Voix* de Chant.

» M. Dodart, en continuant ſer recherches, » découvrit que, dans la *Voix* de Chant, il y a » de plus que dans celle de la parole, un mou- » vement de tout le larynx ; c'eſt-à-dire, de la » partie de la trachée-artere qui forme comme » un nouveau canal qui ſe termine à la glotte, » qui en enveloppe & ſoutient les muſcles. La » différence entre les deux *Voix* vient donc de » celle qu'il y a entre le larynx aſſis & en repos

» sur ses attaches, dans la parole, & ce même » larynx suspendu sur ses attaches, en action & » mu par un balancement de haut en bas & de » bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, » ou des poissons qui se soutiennent à la même » place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles » des uns & les nageoires de autres paroissent » immobiles à l'œil, elles sont de continuelles » vibrations, mais si courtes & si promptes, » qu'elles sont imperceptibles.

» Le balancement du larynx produit, dans la » *Voix* de Chant, une espece d'ondulation qui » n'est pas dans la simple parole. L'ondulation » soutenue & modérée dans les belles *Voix* se fait » trop sentir dans les *Voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre » avec les Cadences & les Roulemens qui se font » par des mouvemens très-prompts & très-délicats de l'ouverture de la glotte, & qui sont » composés de l'Intervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

» La *Voix*, soit du Chant, soit de la parole, » vient toute entiere de la glotte pour le Son & » pour le Ton; mais l'ondulation vient entiérement du balancement de tout le larynx; elle ne » fait point partie de la *Voix*, mais elle en affecte la totalité.

» Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que » la *Voix* de Chant consiste dans la marche par

» ſauts d'un Ton à un autre, dans le ſéjour ſur
» les Tons, & dans cette ondulation du larynx
» qui affecte la totalité & la ſubſtance même du
» Son. »

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à deſirer; & ce caractere d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus eſſentiel que la marche par ſauts, & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne ſont pas pour cette *Voix* des caracteres ſpécifiques.

Car, premiérement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni ſans aucune eſpece d'ondulation. Secondement, les Sons des Inſtrumens ne different en aucune ſorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons muſicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troiſiémement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres Inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la Corde, laquelle, ainſi raccourcie & ralongée alternativement & preſque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à meſure que le doigt ſe recule ou s'avance. Ainſi, l'on-

dulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins, & quand les Sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrotement.

Je penserois que le vrai caractere distinctif de la *Voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson, & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, ou les Sons ne sont pas assez soutenus, &, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses, dont les Accens sont plus ou moins Musicaux, on remarque aussi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a enten-

du parler. Dans une Langue qui seroit toute harmonieuse comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant seroit nulle ; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter : peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, sur les différens genres de *Voix ;* je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque Individu a sa *Voix* particuliere qui se distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre ; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui, formant autant d'especes de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractere le plus général qui distingue les *Voix*, n'est pas celui qui se tire de leur Tymbre ou de leur Volume ; mais du Dégré qu'occupe ce Volume dans le Systême général des Sons.

On distingue donc généralement les *Voix* en deux Classes ; savoir, les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une Octave ; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves, quand elles semblent chanter à l'Unisson.

Les *Voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits ; les *Voix* aiguës sont celles des

femmes : les Eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Tymbres de la *Voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a divisées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatriement seulement qu'on appelle *Dessus*, est assignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixieme majeure, en mettant deux Dégrés d'Intervalle entre chaque espece de *Voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le Systême général des *Voix* humaines dans les

deux ſexes, qu'on fait paſſer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que ſe bornerent les quatre Parties de la Muſique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compoſitions du quatorzieme ſiecle, où la même Clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre à la vérité la Compoſition plus difficile; mais en même tems l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix Parties au lieu de quatre; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens; mais par rapport aux *Voix* qui ſont actuellement aſſez mal diſtribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes, & une ſeulement dans les *Voix* de femmes, ſi la totalité de celles-ci renferme une auſſi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on meſure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* féminines les plus graves; qu'on faſſe la même choſe

pour les *Voix* d'hommes ; & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois Parties d'un côté & une ſeule de l'autre : mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très-peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont ; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les *Voix* ſur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul : mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix* la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës qu'ils appellent *Soprani ;* au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori :* de ſorte que s'il n'y a qu'un caractere de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſingulièrement à Veniſe, de très-belles Muſiques

à

à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à tout excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les Basses en Basse-Contres & Basse-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Dessus en premiers & seconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des Compositeurs François est toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux Basses & Haute-Contres qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle est déja bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel ; & par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la Musique Françoise.

On distingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons sont forts & bruyans, des *Voix* douces dont les Sons sont doux & flutés, de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *Voix* dont les Sons sont pleins, justes & harmonieux ; il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* dures & pesantes ; il y a des *Voix* flexibles & légeres ;

il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le Medium, à d'autres dans le bas ; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, parce que ſon caractere a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiecles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpece, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroit avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme, & l'accord de tous ſes contempo-

rains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer d'éclat de ſa *Voix* ni les graces de ſon Chant ; il avoit, au plus haut dégré tous les caracteres de perfection dans tous les genres ; il étoit gai, fier, grave, tendre à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faiſoit de ſa *Voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continuel marqué ſur tous les Dégrés chromatiques avec tant de juſteſſe, quoique ſans Accompagement, que ſi l'on venoir à frapper bruſquement cet Accompagnement ſous la Note où il ſe trouvoit, ſoit Bémol, ſoit Dièſe, on ſentoit à l'inſtant l'Accord d'une juſteſſe à ſurprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour leſquelles une Piece de Muſique eſt compoſée ; ainſi l'on dit un Mottet à *Voix* ſeule, au lieu de dire un Mottet en récit ; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez Duo, Trio, &c.)

Volte. *ſ. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danſe de même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours & retours, d'où lui eſt venu le nom de *Volte*. Cette Danſe étoit une eſpece de Gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis longtems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue où l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne paſſent gueres les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre. C.

Par la méthode des Tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.



Z.

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*.

FIN DU TOME DERNIER.


Planche A
Cadences parfaites evitées.
Fig. 1.
Cadence interrompues évitées.
Fig. 2.
A
B
Cadence rompüe
Pleine sans liaison A.
Evitée, avec liaison B.
Fig. 3.
Renversement de la Sixte ajoutée.
Fig. 4.
B. F. de M. Rameau.
Veritable B F
Clavier
Fig. 5.
Clef de sol. ou de G. re. sol.
Clef d'ut. ou de C. sol. ut.
Clef de fa ou d' F. ut fa.
Positions et raports des Clefs.
Fig. 6.
Notes ascendantes de tierce en tierce.
Fig. 7.
Notes à l'unisson
Fig. 8.
Fig. 9.
Accord parfait
Septième
Sixte ajoutée.
Fig. 12.
Fig. 13.
Batons de quatre mesures.
Batons de deux mesures.
Trente une mesure a compter
Carillon consonnant. a 9. Timbres
Fig. 14
Quatre sortes de Pliques
Fig. 15.
Fig. 16.
Fig. 17.
Fig. 18.
Fig. 19. 1. longue ascendante.
2. longue descendante.
3. breve ascendante.
4. breve descendante.
Gamme Françoise.
Fig. 11.
E si mi
D la re
C sol ut
B fa si
A mi la
G re sol
F ut fa
Gamme Italienne
Fig. 10.
Bequarre naturel Bemol
ee la mi
dd sol re la
cc fa ut sol
bb mi fa
bb
aa re la mi
g ut sol re
f fa ut
e la mi
d sol re la
c fa ut sol
b mi fa
a re la mi
G ut sol re
F fa ut
E la mi
D sol re
C fa ut
B mi
A re
Γ ut


Planche B.
Fig. 1.
Deux - tems. à deux tems.
Deux - quatre. à deux tems.
Six - quatre. à deux tems
Trois - huit. à un tems ou à trois.
Six - huit. à deux tems.
Six - seize. à deux tems.
Trois tems. à trois tems.
Trois - deux. à trois tems.
Neuf - quatre. à trois tems.
Neuf - huit. à trois tems.
Trois - quatre. à trois tems.
Trois - seize. à un tems.
Quatre - tems. à quatre tems.
Douze - quatre. à quatre tems.
Douze - huit. à quatre tems.
Douze - seize. à quatre tems.
Exemple d'une mesure Sesqui - altère, à deux tems inegaux.
Fig. X
Anciens caracteres de quantité.
Mode majeur parfait. Mode maj. imparfait. Mode mineur parfait. Mode min.r imparfait. Prolation majeure parfaite. Idem imparfaite. Prolation mineure parfaite. Idem imparfaite.
Fig. 2. Fig. 3. Fig 4. Fig 5. Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig 12.
Table de toutes les modulations immediates.
En sortant du Mode Majeur. En sortant du Mode Mineur.
Fig. 6. Fig. 7.
Transitions de Basse fondamentale pour tous les changemens de Ton.
Fig. 8.
A. B. C. D. E. F. G. H. I. K.
En sortant du Mode Majeur. En sortant du Mode Mineur.
Agrémens du Chant Français.
Fig. 13.
Accent. Cadence pleine. Cadence brisée Coulé. Martelement. Flatté. Port-de-voix. Port de voix jetté.
Effet
Majeur.
Ton de La
Dominante . . . . . A.
Sixième note . . . . B.
Médiante . . . . . . C.
Sousdominante. . . D.
Seconde note . . . E.
Mineur.
Ton de La
Mediante. . . . . . F.
Dominante . . . . . G.
Sousdominante. . . H.
Sixieme note. . . . I.
Idem . . . . K.

Ode de Pindare Pr. Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 1.

Χρύ σε α φόρ μιγξ Α--πόλ λω νος Καὶ ἰ-οπ λοκα μων Σύν δι — κον Μοι-σαν κτέ-α-νον Τᾶς ἀ — κὄ-ει μὲν βάσις ἀ-γλα-ΐας ἀρ — χὰ

Le Chœur qui suit, se chante au son de la Cithare.

Πείθον — ται δ' ἀ-οι-δοὶ σα-μασιν. Α' γη σι-χόρων ὅ πόr αν των φροι-μί-ων Α'μβο — λὰς τεύ-χῃς ἐ-λε-λι-ζο-μέ-να Καὶ τὸν αἰ-χμα-τὰν κε-ραυνὸν σβεννυε-ις.

Hymne à Nemesis. 2e. Morceau de Musique Ancienne.

Νέ μεσι-u Ιερό-εσσα, βίον ῥοπα, Κυανωπι Θε-ὰ, Θυ γατερ Δίκ ας, Α'κοῦ φα φρυ-άγ ματα θνατῶν Επέ χεις ἀδ ά-μαν-τι χαλι-νῷ, Ε'χ θουσα δ' ὕβ ριν ὀλο-ὰν βροτῶν.

Fig. 3 Marche des Mousquetaires du Roi de France.

Haubois.

Tambours.

3 3 3 3

Fig. 4. Fusées.

TABLE
De tous les intervalles simples, praticables dans la Musique.

Fig. 2.

Intervalle exprimé en Notes.	Nom de l'intervalle	Degrés qu'il contient	Valeur en tons et Semi-tons.	Rapport en nombres.
Ut ✗....re b.	Seconde diminuée	...1...	...0...	375...384
Si.....ut...	Seconde mineure	...1...	1 semi-Ton.	15....16
Ut....re ✗..	Seconde majeure	...1...	1 Ton.	8....9
Ut....re...	Seconde superflüe	...1...	1 ½ Ton.	64...75
Si....re b.	Tierce diminuée	...2...	1 Ton.	125...144
Mi....sol..	Tierce mineure	...2...	1 ½ Ton.	5....6
Ut....mi..	Tierce majeure	...2...	2 Tons.	4....5
Fa....la ✗..	Tierce superflüe	...2...	2 ½ Tons.	96...125
Ut ✗....fa..	Quarte diminuée	...3...	2 T...	75...96
Ut.....fa..	Quarte juste	...3...	2 ½ T...	3....4
Ut.....fa ✗..	Quarte superflüe dite Triton.	...3...	3 T...	32...45
Fa ✗....ut...	Quinte diminuée dite fausse quinte	..4...	3 T...	45...64
Ut.....sol...	Quinte juste	..4...	3 ½ T...	2....3
Ut ✗....sol ✗.	Quinte superflüe	...4...	4 T...	16...25
La.....fa...	Sixte diminuée	...5...	3 ½ T...	125...192
Mi.....ut...	Sixte mineure	...5...	4 T...	5....8
Sol....mi...	Sixte majeure	...5...	4 ½ T...	3....5
Re b....si...	Sixte superflüe	...5...	5 T...	72...125
Re ✗....ut...	Septieme diminuée	...6...	4 ½ T...	75...128
Mi.....re...	Septieme mineure	...6...	5 T...	5....9
Ut.....si...	Septieme majeure	...6...	5 ½ T...	8...15
Sol b...fa ✗.	Septieme superflüe	...6...	6 T...	81...160
Ut.....ut...	Octave.	...7...	6. T...	1....2

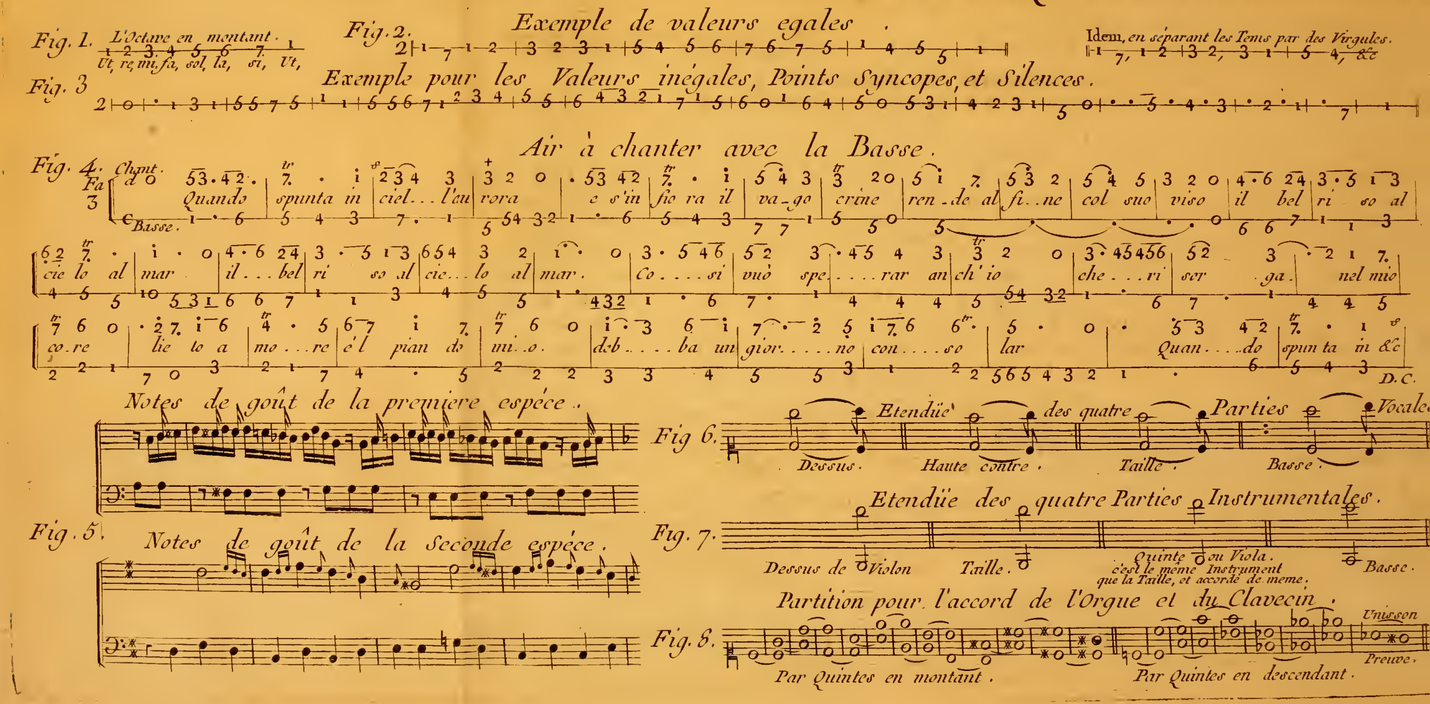

Planche D
Valeurs anciennes
La Maxime vaut deux Longues
La Longue deux Breves
La Breve deux Semi breves
La Semi Breve deux Minimes
La Minime ne se divise point
Valeurs égales
Fig. 8.
Silences Correspondans
La Pause qui remplit trois espaces, vault une Maxime.
Celle qui remplit seulement deux espaces vault une longue
Celle qui ne remplit qu'un espace, vault une Breve.
Celle qui tient par en haut et ne remplit que la moitié d'un espace vault une semi Breve.
Celle qui tient par le bas et ne remplit que la moitié d'un espace vault une Minime
Valeurs modernes.
Silences correspondans
Baton valant 4 mesures
Baton de 2 mesure
Une Ronde est egale à deux Blanches
ou a quatre Noires
ou a 8 Croches
ou a seize double Croches
ou a 32 Triples Croches
Valeurs Egales
Fig. 9.
Pause valant une mesure
Demi pause valant une Blanche
Soupir valant une Noire
Demi soupir valant une croche
Quart de soupir valant une Double croche
Demi quart de soupir valant une Triple Croche &c
a. A la Franceise b. A la Francoise
A. Crochet
B. Double Crochet
Fig. 10
Crochets
Double Crochet.
Effet.
Effet
Exemple du Double-employ.
Fig. 12.
Gamme toute dans le meme ton a la faveur du Double Employ.
Fig. 13.
Preuve de la 7.e renversée de la Sixte ajoutée
Fig. 14
Double Canon renversé
Fig. 11.
Dessus
Haute contre
Taille
Baße
Autre Double Canon renversé
Dessus
Haute contre
Taille
Basse

TABLE GÉNÉRALE
De tous les Modes de la Musique Ancienne.

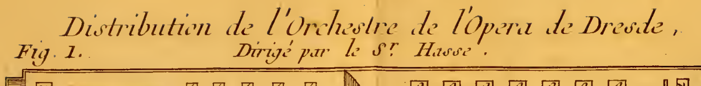
N.B. Comme les Auteurs ont donné divers noms à la pluspart de ces Modes, les noms moins usités ont été mis en plus petits caracteres.

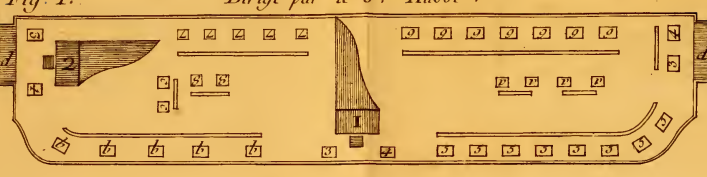
Groupe	N°	Note	Mode	Autres noms
Graves	1.	La	Hypo-Dorien.	Commun. Locrien.
	2.	Si bemol	Hypo-Ionien.	Hypo-iastien. Hypo-Phrygien grave.
	3.	Si	Hypo-Phrygien.	
	4.	Ut	Hypo-Eolien.	Hypo-Lydien grave.
	5.	Ut dieze	Hypo-Lydien.	
Moyens	6.	Re	Dorien.	Hypo-mixo Lydien.
	7.	Mi bemol	Ionien.	Iastien. Phrygien grave.
	8.	Mi	Phrygien.	
	9.	Fa	Eolien	Lydien grave.
	10.	Fa dieze	Lydien.	
Aigus	11.	Sol	Hyper-Dorien.	Mixo-Lydien.
	12.	La bemol	Hyper-Ionien.	Hyper-Iastien. Mixo-Lydien aigu.
	13.	La	Hyper-Phrygien.	Hyper-mixo-Lydien *
	14.	Si bemol	Hyper-Eolien.	
	15.	Si	Hyper-Lydien.	

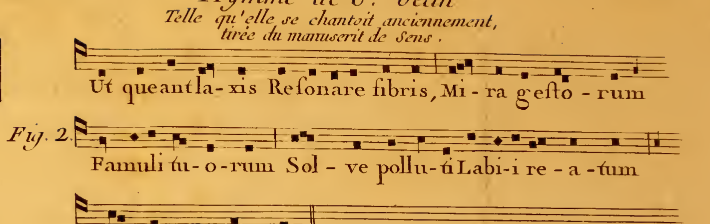
* *Je place ici le Mode Hyper-mixo-Lydien, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation d'Euclide: Mais la veritable place de ce Mode doit étr[e] ce me semble, un semi-ton au dessus de l'Hyper-Lidien; ainsi je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit.*


Nouveaux Caracteres de Musique.
Planche F.
Fig. 1.
L'Octave en montant.
Ut, re, mi, fa, sol, la, si, Ut,
Fig. 2.
Exemple de valeurs egales.
Idem, en séparant les Tems par des Virgules.
Fig. 3
Exemple pour les Valeurs inégales, Points Syncopes, et Silences.
Air à chanter avec la Basse.
Fig. 4.
Chant.
Basse.
Quando spunta in ciel... l'au rora e s'in fio ra il va_go crine ren_de al fi..ne col suo viso il bel ri so al
cie lo al mar il... bel ri so al cie... lo al mar. Co.... si vuò spe.... rar an ch' io che... ri sor ga. nel mio
co_re lie to a mo...re e l pian do mi..o. deb.... ba un gior.... no con.... so lar Quan.... do spun ta in &c
D.C.
Notes de goût de la premiere espéce.
Fig. 5.
Notes de goût de la Seconde espéce.
Fig 6.
Etendüe des quatre Parties Vocales
Dessus. Haute contre. Taille. Basse.
Fig. 7.
Etendüe des quatre Parties Instrumentales.
Dessus de Violon
Taille.
Quinte ou Viola.
c'est le même Instrument que la Taille, et accordé de même.
Basse.
Partition pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin.
Fig. 8.
Par Quintes en montant.
Par Quintes en descendant.
Unisson
Preuve.









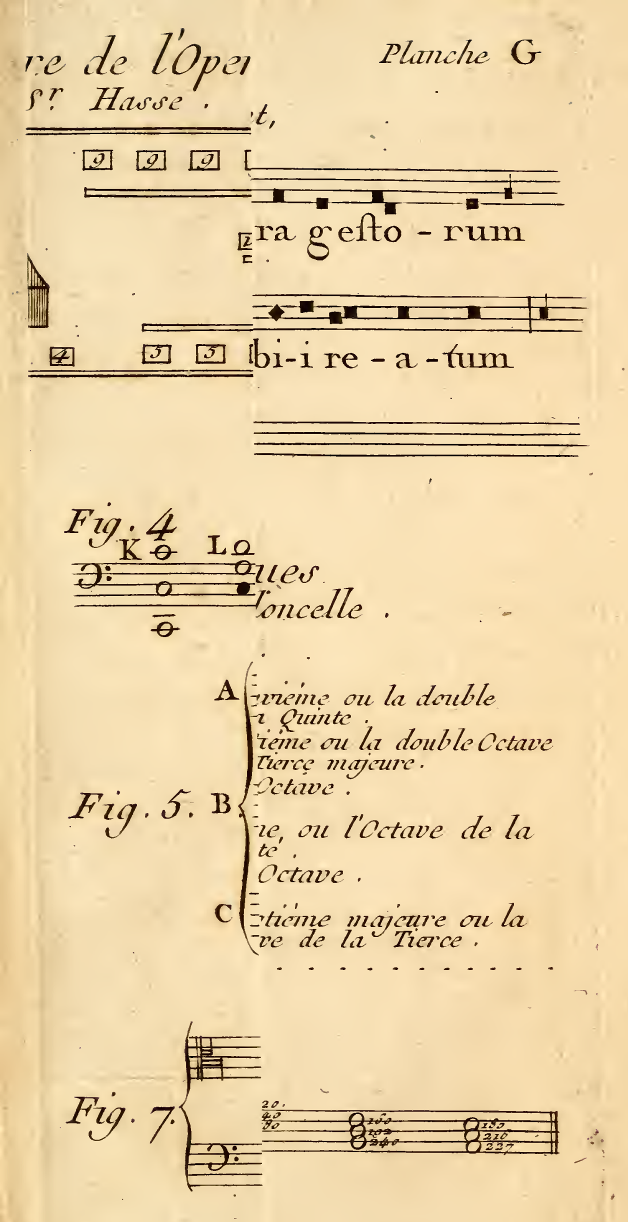
Renvois des Chiffres.

1. Clavecin du Maître de Chapelle.
2. Clavecin d'accompagnement.
3. Violoncelles.
4. Contre-basses.
5. Premiers Violons.
6. Seconds Violons, ayant le dos tourné vers le Théâtre.
7. Hautbois, de même.
8. Flutes, de même.

a. Tailles, de même.
b. Bassons.
c. Cors de Chasse.
d. Une Tribune de Chaque côté pour les Tymballes et Trompettes.







re de l'Oper
Sr. Hasse .
Planche G
t,
ra gesto - rum
bi-i re - a - tum
Fig . 4
K
L
ues
oncelle .
A
vieme ou la double
Quinte .
iéme ou la double Octave
Tierce majeure .
Octave .
Fig . 5 .
B
ie, ou l'Octave de la
te' .
Octave .
C
tiéme majeure ou la
ve de la Tierce .
Fig . 7 .
20 .
40
80
160
192
240
180
216
227

Notes de l'Ancienne Musique Grecque.

Fig. I. Genre Diatonique, Mode Lydien.

N. B. La première note est pour la Musique vocale, la Seconde pour l'instrumentale.

Noms Modernes.	Noms anciens.	Notes.		Explications.
La...	Proslambanomené....	7	⊢	Zeta imparfait, et Tau couché.
Si...	Hypaté hypaton......	⅂	Γ	Gamma à rebours, et Gamma droit.
Ut...	Parhypaté hypaton....	R	L	Beta imparfait, et Gamma renversé.
Re...	Hypaton Diatonos....	Φ	F	Phi, et Digamma.
Mi...	Hypaté meson......	C	C	Sigma, et Sigma.
Fa...	Parhypaté meson.....	P	◡	Rho, et Sigma couché.
Sol...	Meson Diatonos......	M	ㄐ	Mi, et Pi prolongé.
La...	Mesé............	I	<	Iota, et Lambda couché.
Si ♭...	Trité Synnemenon.....	Θ	V	Theta, et Lambda renversé.
Si ♮...	Paramesé.........	Z	⊐	Zeta, et Pi couché.
* Ut...	Synnemenon Diatonos...	Γ	N	Gamma, et Ni.
+ Re...	Neté Synnemenon......	Ʊ	Z	Omega renversé et Zeta.
* Ut...	Trité Diezeugmenon....	E	⅃	Eta, et Pi renversé et prolongé.
+ Re...	Diezeugmenon Diatonos	comme	la	Neté Synnemenon, qui est la même corde.
Mi...	Neté Diezeugmenon.....	⊖	y	Phi couché, et Eta courant prolongé.
Fa...	Trité hyperboleon......	⅄	∠	Upsilon renversé, et Alpha tronqué à droite.
Sol...	Hyperboleon Diatonos...	M′	ㄐ′	Mi, et Pi prolongé surmonté d'un accent.
La...	Neté hyperboleon......	I′	<′	Iota, et Lambda couché, surmonté d'un accent.

Remarques.

Quoique la corde Diatonos du Tétracorde Synnemenon et la Trité du Tétracorde Diezeugmenon, ayent des notes differentes, elles ne sont que la même corde, ou deux cordes à l'unison. Il en est de même des deux cordes Neté Synnemenon et Diezeugmenon Diatonos; aussi ces deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la Mesé et la Neté hyperboleon, portent la même note pour le vocal, quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre; apparamment qu'on avoit dans la pratique quelqu'autre moyen de les distinguer.

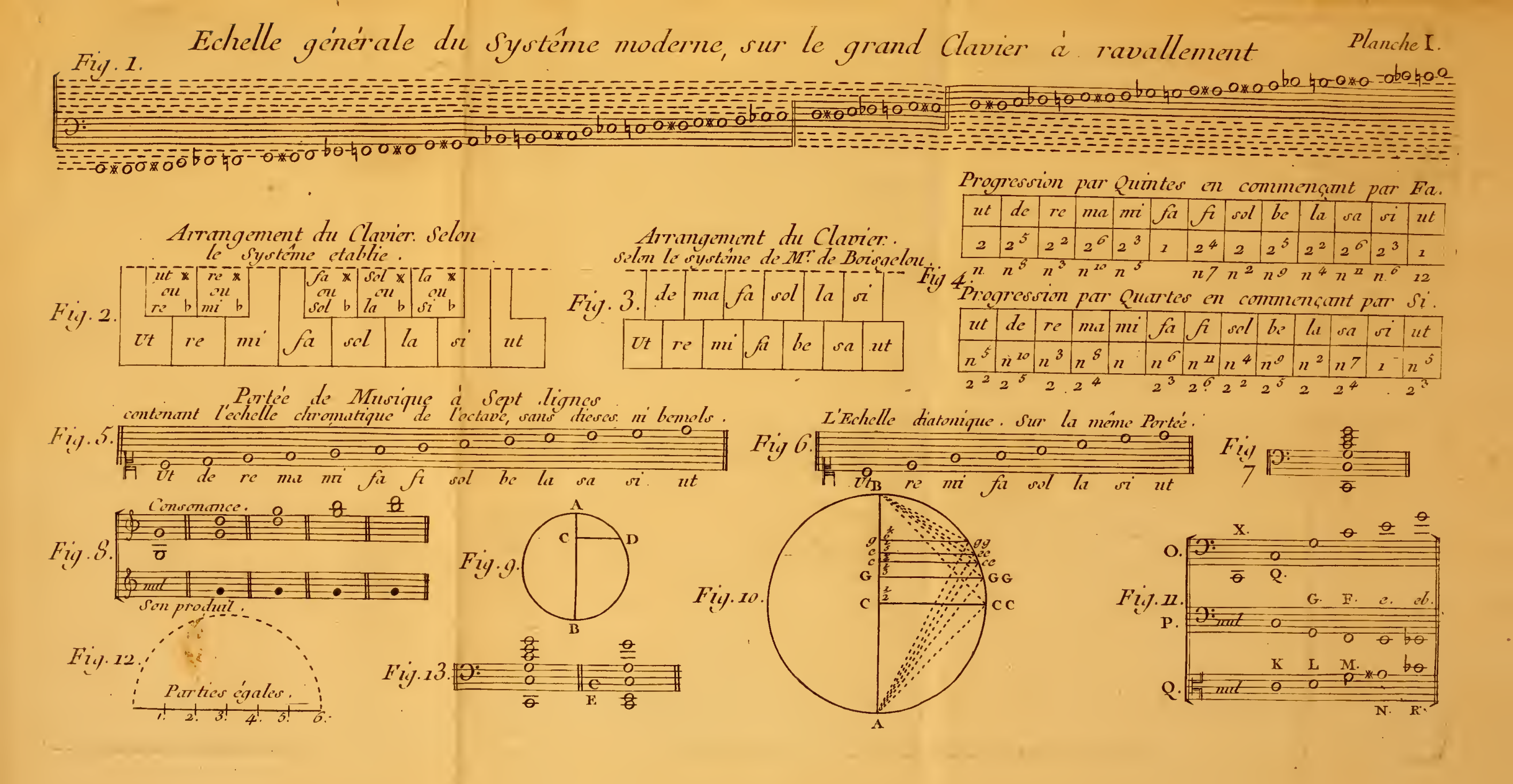
Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les genres et de tous les modes, pourront consulter dans Meibomius les Tables d'Alypius et de Bacchius.

Diagramme général du Systême des Grecs pour le Genre diatonique.

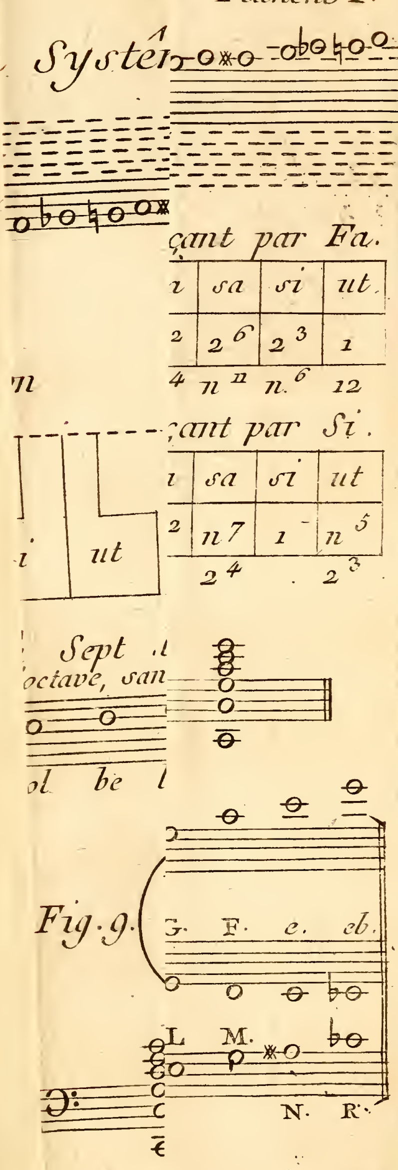
Fig. 2.

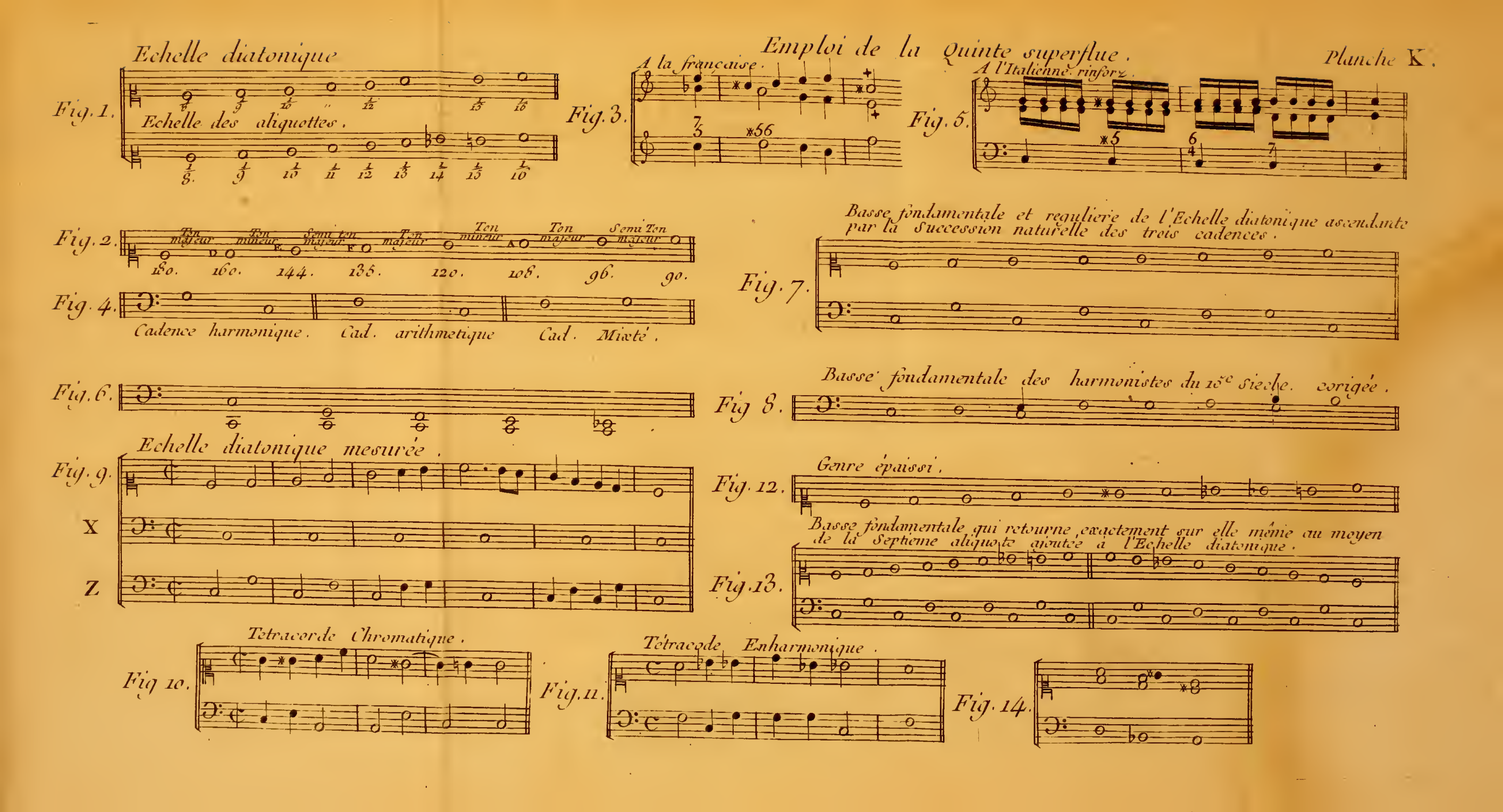
Noms Modernes.	Noms Anciens.	
La	Neté hyperboleon.....	Tetracorde hyperboleon.
Sol	Hyperboleon diatonos....	
Fa	Trité hyperboleon.......	
Mi	Neté diezeugmenon.....	Synaphe ou conjonction
Re	Diezeugmenon diatonos. / Neté synnemenon....	Tetracorde diezeugmenon
Ut	Synnemenon diatonos.. / Trité synnemenon....	
Si	Paramese...........	
Si bémol	Trité synnemenon......	Diazeuxis ou disjonction.
La	Mese............	
Sol	Meson diatonos......	Tetracorde meson.
Fa	Parhypate meson......	
Mi	Hypate meson........	Synaphe ou conjonction..
Re	Hypaton diatonos......	Tetracorde hypaton.
Ut	Parhypate hypaton......	
Si	Hypate hypaton.......	
La	Proslambanomenos.....	

Tetracorde Synnemenon. (Re, Ut, Si bémol, La)



Echelle générale du Systême moderne, sur le grand Clavier à ravallement
Planche I.
Fig. 1.
Arrangement du Clavier. Selon le Systême etablie.
Fig. 2.
ut ✕ ou re b
re ✕ ou mi b
fa ✕ ou sol b
sol ✕ ou la b
la ✕ ou si b
Ut re mi fa sol la si ut
Arrangement du Clavier. Selon le systême de Mr. de Boisgelou.
Fig. 3.
de ma fa sol la si
Ut re mi fi be sa ut
Fig 4.
Progression par Quintes en commençant par Fa.
ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
Progression par Quartes en commençant par Si.
ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
Portée de Musique à Sept lignes contenant l'echelle chromatique de l'octave, sans dieses ni bemols.
Fig. 5.
Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
L'Echelle diatonique. Sur la même Portée.
Fig 6.
Ut re mi fa sol la si ut
Fig 7
Consonance.
Fig. 8.
Son produit.
Fig. 9.
A C D B
Fig. 10.
A B C G GG CC
Fig. 11.
X. O. Q. P. G. F. e. eb. K. L. M. N. R.
Fig. 12.
Parties égales.
1. 2. 3. 4. 5. 6.
Fig. 13.
E


Systè
çant par Fa.
sa
si
ut.
çant par Si.
sa
si
ut
ut
Sept
octave, san
be
Fig. 9.
G.
F.
e.
eb.
L
M.
N.
R.


Emploi de la Quinte superflue.
Planche K.
Fig. 1.
Echelle diatonique
Echelle des aliquottes.
Fig. 3.
A la françaisé.
Fig. 5.
A l'Italienne. rinforz.
Fig. 2.
Ton majeur
Ton mineur
Semi ton majeur
Ton majeur
Ton mineur
Ton majeur
Semi Ton majeur
180. 160. 144. 135. 120. 108. 96. 90.
Fig. 4.
Cadence harmonique. Cad. arithmetique Cad. Mixté.
Fig. 7.
Basse fondamentale et reguliere de l'Echelle diatonique ascendante par la succession naturelle des trois cadences.
Fig. 6.
Fig 8.
Basse fondamentale des harmonistes du 15e siecle. corigée.
Fig. 9.
Echelle diatonique mesurée.
X
Z
Fig. 12.
Genre épaissi.
Fig. 13.
Basse fondamentale qui retourne exactement sur elle même au moyen de la Septieme aliquotte ajoutée à l'Echelle diatonique.
Fig 10.
Tetracorde Chromatique.
Fig. 11.
Tétracode Enharmonique.
Fig. 14.



1/15
1/16
1/1
1/15
1/16
7
Ton
mineur
tonique ascendante
s.
n
20.
108
netique
i
che. corigée.
oci
ol
ême au moyen
ue.
F
ie.


Planche L.
1.ere Echelle Chromatique tirée de Mr. Malcolm
Fig. I.
Majeur Moyen Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur
Ut, ut x, re, mi b, mi, fa, fa x, sol, sol x, la, si b, si, ut,
15/16 128/135 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16
2e. Echelle Chromatique tirée du même.
Fig. 2.
16/17 17/18 18/19 19/20 15/16 16/17 17/18 18/19 19/20 16/17 17/18 15/16
Ut, ut x, re, mi b, mi, fa, fa x, sol, sol x, la, si b, si, ut,
Gamme et Accompagnement du Mode mixte de Mr. Blainville.
Fig. 5.
Echelle Enharmonique.
Ut, ut x, re b, re, re x, mi b, mi, mi x, fa fa x, sol b, sol, sol x, la b, la, la x, si b, si, si x, ut,
Fig. 3.
24/25 576/625 24/25 24/25 125/128 24/25 24/25 125/128 24/25 576/625 24/25 24/25 125/128 24/25 24/25 576/625 24/25 24/25 125/128
Douze manieres de sortir d'un accord de 7e diminuée, ou sont comprises les 3 Transitions Enharmoniques et leurs combinaisons.
Fig. 4
I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII
Basse fondamentale.
En Mode majeur.
Régle de l'Octave.
Fig. 6.
En Mode mineur.
Fig. 7
Reprises.
Fig. 8.
A l'Italienne
A la Française.
Maniere de reprendre.
Fig. 9


Planche M.
Chiffres équivoques, et modulations détournées.
I
II
Corrigé
III
Corrigé.
Fig. 8.
Trois divers Figures de la Clef de Fa.
dans la Musique Imprimée
dans la Musique Ecrite ou Gravée.
dans le Plein Chant
Premier Couplet des Folies d'Espagne noté en Tablature pour la Guitarre.
Fig. 4.
Genres de la Musique Ancienne.
N.° A. Selon Aristoxène.
Le Tétracorde étant supposé divisé en 60. parties egales.
Diatonique
Tendre ou mol . . . 12 + 18 + 30 = 60.
Syntonique ou dur . . 12 + 24 + 24 = 60.
Chromatique.
Mol 8 + 8 + 44 = 60
Hemiolien 9 + 9 + 42 = 60
Tonique 12 + 12 + 36 = 60
Enharmonique.
6 + 6 + 48 = 60
N.° B. Selon Ptolemée.
Le Tetracorde étant représenté par le raport de ses deux termes.
Diatonique.
Diatonique 256/243 + 9/8 + 9/8 = 4/3
Chromatique.
Mol 28/27 + 15/14 + 6/5 = 4/3
Intense ou Syntonique 22/21 + 12/11 + 7/6 = 4/3
Enharmonique
46/45 + 24/23 + 5/4 = 4/3
Chant tiré de l'Harmonie.
Fig. 7.
Effet.
Fig 6.
A
B
Corde Sonore en vibration par ses Aliquotes au son de l'une d'entre elles.
A. Nœuds où étoient les petits papiers d'une couleur.
B. Ventres où étoient les petits papiers d'une autre couleur.

Planche M.



ivoques
Trois divers Figures de la Clef de Fa.
la Musique Imprimée
la Musique ou Gravée.
Folies
dans le Plein Chant
Gen
toxène
nisé en 60.
de ses deux termes.
C
Enharmonique.
$\frac{46}{45}$ + $\frac{24}{23}$ + $\frac{5}{4}$ = $\frac{4}{3}$
Mol
Hemiol
l'Harmonie.
Toniq
A
B
tes au son

Air Chinois.



Chanson des Sauvages du Canada.

Ca ni de jou ve, ca ni de jou ve He he he he he heu . . . ra heu ra en ce bé

Danse Canadienne.

Air Suisse appellé le Rans des Vaches.





Chanson Persane.



Traduction des paroles Persanes.

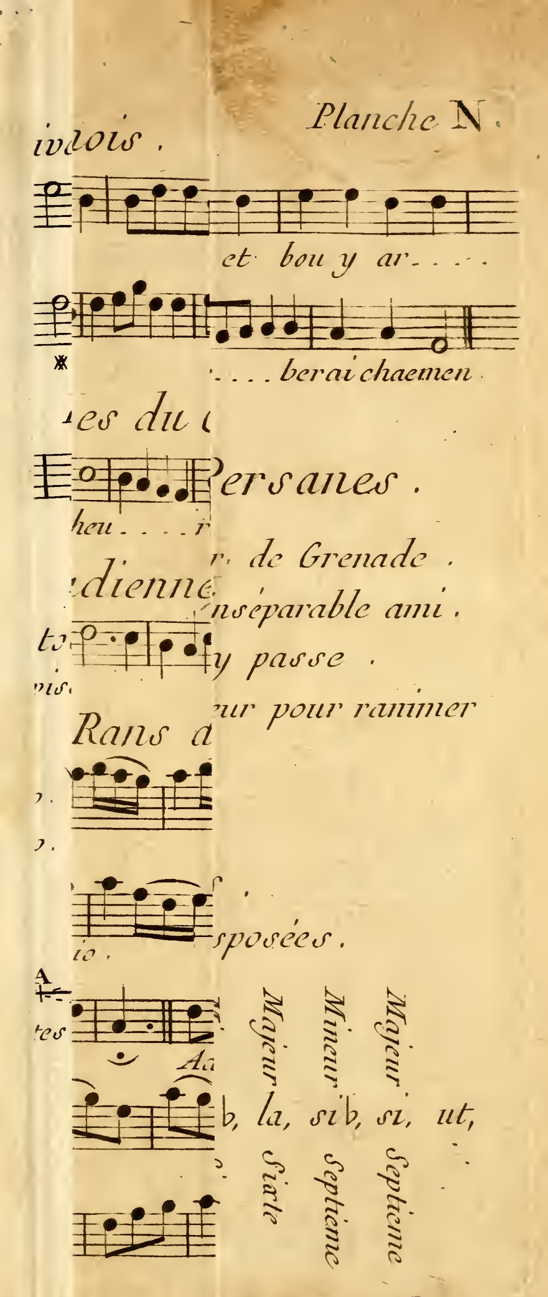
Votre tein est vermeil comme la fleur de Grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain Apportés des fleurs de senteur pour ranimer le cœur de mon Roi.

Table des Intervalles,

pour la formule des Clefs transposées.

Fig. 5.

Espèce de l'Intervalle		Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	Majeur	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	
Notes qui le donnent.	Ut,	re♭,	re,	mi♭,	mi,	fa,	fa x,	sol,	la♭,	la,	si♭,	si,	ut,
Nom de l'Intervalle.	Terme de Comparaison	Seconde	Seconde	Tierce	Tierce	Quarte	Quarte	Quinte	Sixte	Sixte	Septième	Septième	


ivdois.
et bou y ar....
.... berai chaemen
es du
Persanes.
heu....r
r. de Grenade.
dienne
nséparable ami.
y passe.
ur pour ranimer
Rans d
sposées.
b, la, si b, si, ut,
Majeur Sixte
Mineur Septieme
Majeur Septieme

Broude Bros.





